



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2019

---

## **Penser/peser le Moyen Âge entre XVe et XVIIe siècle: parcours de recherche**

Edited by: Busca, Maurizio ; Martina, Piero Andrea

DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.18360>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-199526>

Edited Scientific Work

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

Penser/peser le Moyen Âge entre XVe et XVIIe siècle: parcours de recherche. Edited by: Busca, Maurizio; Martina, Piero Andrea (2019). Torino: Rosenberg Sellier.

DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.18360>

# STUDI FRANCESI

RIVISTA QUADRIMESTRALE  
FONDATA DA FRANCO SIMONE

188

ANNO LXIII - FASCICOLO II - MAGGIO-AGOSTO 2019

---

ROSENBERG & SELLIER EDITORI IN TORINO

---

188 (LXIII | II) | 2019

**Penser/peser le Moyen Âge entre XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup>  
siècle: parcours de recherche – sous la direction de  
Maurizio Busca et Piero Andrea Martina**

Anno LXIII – fasc. II – maggio-agosto 2019



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/18360>

DOI : 10.4000/studifrancesi.18360

ISSN : 2421-5856

**Éditeur**

Rosenberg & Sellier

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 août 2019

ISSN : 0039-2944

**Référence électronique**

*Studi Francesi*, 188 (LXIII | II) | 2019, « Penser/peser le Moyen Âge entre XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle: parcours de recherche – sous la direction de Maurizio Busca et Piero Andrea Martina » [En ligne], mis en ligne le 17 août 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/18360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.18360>



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

# STUDI FRANCESI

RIVISTA FONDATA DA FRANCO SIMONE

## **Direttori onorari**

DANIELA DALLA VALLE (Torino), FRANCO PIVA (Verona), MARIO RICHTER (Padova), CECILIA RIZZA (Genova)

## **Direttori**

GABRIELLA BOSCO (Torino), PAOLA CIFARELLI (Torino), MICHELE MASTROIANNI (Vercelli)

## **Comitato scientifico**

JEAN BALSAMO (Reims), CARMINELLA BIONDI (Bologna), JEAN-DANIEL CANDAU (Genève), JEAN CÉARD (Paris Nanterre), MARIA COLOMBO TIMELLI (Milano), MICHEL DELON (Sorbonne Université), PHILIPPE FOREST (Nantes), VITTORIO FORTUNATI (Pavia), STEFANO GENETTI (Verona), SABINE LARDON (Lyon 3), FRANK LESTRINGANT (Sorbonne Université), IDA MERELLO (Genova), BENEDETTA PAPASOGLI (Roma LUMSA), MONICA PAVESIO (Torino), ELENA PESSINI (Parma), VALENTINA PONZETTO (Lausanne), MARIA EMANUELA RAFFI (Padova), LAURA RESCIA (Torino), JOSIANE RIEU (Nice-Sophia Antipolis), G. MATTEO ROCCATI (Torino), LISE SABOURIN (Nancy), FABIO SCOTTO (Bergamo), MARC VUILLERMOZ (Chambéry)

## **Segreteria di redazione**

FEDERICA SIMONE, FRANCESCA FORCOLIN

## **Corrispondenti**

REGINA BOCHENEK-FRANCZAKOWA (Polonia), MICHÈLE BOKOBZA-KAHAN (Israele), CARMEN CAMERO (Spagna), JEAN CÉARD (Francia), RICHARD COOPER (Regno Unito), PIERRE JODOGNE (Belgio), DANIEL MAGGETTI (Svizzera), MARIE-CHRISTINE PIOFFET (Canada), SHIGEMI SASAKI (Giappone), SCOTT SHINABARGAR (Stati Uniti), RAINER ZAISER (Germania)

*Redazione*  
via Andrea Doria 14  
I-10123 Torino  
[studi.francesi@rosenbergesellier.it](mailto:studi.francesi@rosenbergesellier.it)

## SOMMARIO

---

Anno LXIII – fasc. II – maggio-agosto 2019

### *PENSER/PESER LE MOYEN ÂGE*

*ENTRE XV<sup>e</sup> ET XVII<sup>e</sup> SIÈCLE: PARCOURS DE RECHERCHE*  
sous la direction de MAURIZIO BUSCA et PIERO ANDREA MARTINA

#### ARTICOLI

MAURIZIO BUSCA, *La réception de l'héritage médiéval dans la première modernité: parcours et perspectives de recherche*, p. 221.

PIERO ANDREA MARTINA, *Lecteurs renaissants d'ancien français: Henri Estienne et le ms. Bern, Burgerbibliothek, Cod. 354*, p. 228.

ALEXANDRA PÉNOT, *Le rayonnement politique et littéraire de la France médiévale dans le "Recueil de l'origine de la langue et poésie française, Ryme et Romans" (1581) de Claude Fauchet*, p. 251.

JELLE KOOPMANS, *La farce rétrospective – revoir la farce au XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 263.

XAVIER LEROUX, *"Deum tolles ex oculis", ou l'impossible compromis entre mystère et tragédie*, p. 271.

MARIA COLOMBO TIMELLI, *Jean Bonfons, passeur de textes*, p. 284.

FRANCESCO MONTORSI, *Pour en finir avec le Moyen Âge. Remarques sur la diffusion et l'abandon des textes médiévaux au XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 301.

MAURIZIO BUSCA, PIERO ANDREA MARTINA, *Bibliographie*, p. 313.

#### RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

*Medioevo*, a cura di G.M. Roccati, p. 327; *Quattrocento*, a cura di M. Colombo Timelli e P. Cifarelli, p. 334; *Cinquecento* a cura di S. Lardon e M. Mastroianni, p. 342; *Seicento*, a cura di M. Pavesio e L. Rescia, p. 350; *Settecento*, a cura di F. Piva e V. Fortunati, p. 355; *Ottocento: a) dal 1800 al 1850*, a cura di L. Sabourin e V. Ponzetto, p. 361; *Ottocento: b) dal 1850 al 1900*, a cura di I. Merello e M.E. Raffi, p. 378; *Novecento e XXI secolo*, a cura di S. Genetti e F. Scotto, p. 387; *Littérature francophone extraeuropéenne*, a cura di E. Pessini, p. 398; *Opere generali e comparatistica*, a cura di G. Bosco, p. 408.



### *La réception de l'héritage médiéval dans la première modernité: parcours et perspectives de recherche\**

#### *Abstract*

Most studies on the transition from the late Middle Ages to the Early modern period in France focus on the dynamics of the resurgence of *bonae litterae* between the 14<sup>th</sup> and the 16<sup>th</sup> centuries. Less extensive and less systematic research has been carried out on questions relating to the ways and means of survival of the medieval cultural heritage during the 16<sup>th</sup> and the 17<sup>th</sup> centuries, although several scholars have underlined the richness of this field. In the past decades, two facets of this subject have occasionally been approached: on the one hand, the circulation of medieval texts during the Early modern period and the longevity of particular formal aspects of medieval literature; on the other, the emergence of an historical interest for the “Gothic” roots of French institutions, literature and traditions. This paper aims to review the main surveys carried out in recent years on this ample yet scarcely explored subject, in order to point out the relevant critical approaches as well as the areas of interest and the topics deserving further investigation.

1. En 1532, dans la célèbre *epistola de ratione studii* que Gargantua adresse à Pantagruel étudiant à Paris, Rabelais exaltait en des termes hyperboliques la restauration récente des *bonae litterae* après la longue décadence des siècles précédents:

Le temps estoit encores tenebreux et sentant l'infelicité et la calamité des Gothz, qui avoient mis à destruction toute bonne literature. Mais par la bonté divine, la lumiere et dignité a esté de mon eage rendue es lettres [...]. Maintenant toutes disciplines sont restituées, les langues instaurées, [...] les impressions tant elegantes et correctes en usance [...]. Tout le monde est plein de gens savans, de precepteurs tresdoctes, de librairies tresamples [...]. Je voy les brigans, les boureaulx, les aventuriers, les palefreniers de maintenant plus doctes que les docteurs et les prescheurs de mon temps<sup>1</sup>.

Dans une autre épître publiée la même année et signée en son propre nom, l'humaniste s'exprimait pourtant d'une façon plus mitigée sur la portée du rayonnement de la «lumière» nouvelle:

Qui fit, Tiraquelle doctissime, ut in hac tanta seculi nostri luce, quo disciplinas omneis meliores singulâri quodam deorum munere postliminio receptas uidemus, passim inueniantur, quibus sic affectis esse contigit, ut e densa illa Gothici temporis caligine plusquam Cimmeria ad conspicuam solis facem oculos attollere aut nolint, aut nequeant<sup>2</sup>?

\* Nous tenons à remercier Piero Andrea Martina pour les discussions fécondes qui ont nourri ces pages.

(1) Rabelais, *Pantagruel*, chap. VIII, pp. 243-244, in *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade», 1991.

(2) «Comment se fait-il, très savant Tiraqueau, que dans la lumière si vive de notre époque, où nous voyons que toutes les plus hautes disciplines, par une singulière faveur des dieux, ont retrouvé droit de cité, il se trouve çà et là des gens ainsi faits que, sortant des épaisses ténèbres plus que cimmériennes des temps gothiques, ils ne veulent ou ne peuvent lever les yeux vers le flambeau éclatant du soleil?» (Id., *Épître-dédicace du tome second des “Lettres médicales” de Manardi*, p. 979, in Id., *Œuvres complètes* cit.).

En déplorant la résistance opposée à l'*instauratio* du droit et de la médecine par les tenants du savoir hérité «des épaisses ténèbres des temps gothiques», Rabelais constatait à regret que «les gloses désuètes des Barbares» étaient régulièrement compulsées de ses jours<sup>3</sup>. Il était cependant persuadé de la nature éphémère de ces tendances conservatrices et, se servant d'une belle métaphore illustrant ses attentes plutôt qu'un réel état des choses, comparait les *auctoritates* médiévales encore fréquentées aux épaves d'un navire en train de couler. Or, force est de reconnaître que, si naufrage y eut, il fut beaucoup moins abrupt que Rabelais ne l'annonçait dans ses écrits. Dans les pages suivantes, nous retracerons brièvement les jalons principaux des enquêtes menées au cours des dernières décennies sur la longévité de certains aspects de la littérature médiévale, ainsi que sur les mouvements d'intérêt pour les «temps gothiques» qui ont émergé dès le xvi<sup>e</sup> siècle. Ce sera l'occasion de fournir un cadre historico-critique d'ensemble aux contributions recueillies dans ces «Studi Francesi», tout en relevant des champs de recherche qui nécessitent encore d'être explorés.

2. Dans le domaine des études sur le Moyen Âge tardif et sur la première modernité, la perspective critique prépondérante est celle qui privilégie l'analyse des dynamiques de la résurgence des *bonae litterae* entre le xiv<sup>e</sup> et le xvi<sup>e</sup> siècle. Les modalités, les formes et les enjeux de la survivance de l'héritage médiéval au cours des xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles, en revanche, ont fait l'objet de recherches moins approfondies et moins systématiques. Le volume de Nathan Edelman concernant les regards portés sur le Moyen Âge au xvii<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup> constitue encore aujourd'hui l'un des rares travaux de synthèse sur ce sujet: bien que, depuis sa parution en 1946, plusieurs interventions ponctuelles aient permis d'éclairer certains aspects de la réception du legs du Moyen Âge à l'époque moderne, les études monographiques, les numéros thématiques de revues et les colloques demeurent assez peu nombreux. Parmi les contributions qui, dans les dernières décennies, ont permis de dresser des bilans et de fournir de nouvelles bases aux chercheurs, des ouvrages ont été voués à l'analyse de corpus particuliers, comme les mises en prose<sup>5</sup> et la *Bibliothèque bleue*<sup>6</sup>, ainsi qu'à la réception sur une période longue<sup>7</sup>; quant au numéro 114-115 de la revue «Dix-septième siècle» (1977) consacré à la *Présence du Moyen Âge dans la France du xvii<sup>e</sup> siècle (art, littérature, érudition)*, les articles définissaient des champs d'enquête féconds: les rapports entre historiographie, histoire du droit et érudition, le théâtre, le roman, l'histoire de l'art. Plus récemment, dans les actes de la session du colloque de la NASSCFL sur les *Présences du Moyen Âge et de la Renaissance en France au xvii<sup>e</sup> siècle*<sup>8</sup>, Emmanuel

(3) «Sunt tamen etiam dum quibus exoleta illa Barbarorum glossemata excuti e manibus non possunt» (*ibidem*, p. 981).

(4) N. Edelman, *Attitudes of Seventeenth-Century France toward the Middle Ages*, New York, King's Crown Press, 1946.

(5) V. notamment le *Nouveau répertoire de mises en prose (xiv<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle)*, M. Colombo Timelli, B. Ferrari, A. Schoysman et F. Suard (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2014.

(6) À partir des années 1960, l'étude de R. Mandrou (*De la culture populaire aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1964) a suscité un regain d'intérêt pour cette collection. Parmi les derniers volumes consacrés à la Bibliothèque bleue, nous signalons les actes du colloque de Troyes (12-13 novembre 1999), *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Th. Delcourt et É. Parinet (éd.), Paris-Troyes, École des Chartes-La Maison du Boulanger, 2000 et l'anthologie *La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage*, L. Andries et G. Bollème (éd.), Paris, Laffont, 2003, «Bouquins».

(7) *Dire le Moyen Âge, hier et aujourd'hui*, actes du colloque de Laon (1987), M. Perrin (éd.), Amiens-Paris, Université de Picardie-Puf, 1990; *Mémoire des chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du xvii<sup>e</sup> au xx<sup>e</sup> siècle*, I. Diu, É. Parinet et F. Viellard (éd.), Paris, École des chartes, 2007.

(8) *Présences du Moyen Âge et de la Renaissance en France au xvii<sup>e</sup> siècle. Representations of the Middle*



Bury – qui s'est penché à plusieurs reprises sur ces thèmes – rappelait l'importance de l'apport des historiens et des historiens du droit pour l'étude des questions d'ordre plus strictement littéraire<sup>9</sup>; enfin, les actes du colloque de Milan sur *La réception de la littérature en moyen français aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* s'ouvraient sur deux précieuses synthèses dues respectivement à Sergio Cappelletto et à Thierry Delcourt<sup>10</sup>.

Ces travaux ont permis de vérifier que l'avènement de la «lumière» célébré par Rabelais n'a pas impliqué l'effacement subit du legs du «temps tenebreux»: bien au contraire, de la littérature au théâtre, de la philosophie aux sciences, de l'historiographie au droit, on a pu observer des phénomènes de résistance, de survivance, voire de défense et de valorisation de la tradition ancrée dans la «*densa illa gothici temporis caligo*». Aussi a-t-on pu relever que parfois ce sont les plus zélés parmi les promoteurs du renouveau culturel qui prônent la récupération d'éléments issus du patrimoine culturel médiéval. On connaît bien, par exemple, l'appel de Joachim du Bellay à la composition d'un «long Poème François»<sup>11</sup> qui saurait égaler celui de l'Arioste et qui, tout comme le *Roland furieux*, puiserait son sujet dans la matière des «beaux vieulx Romans François»:

Comme luy [i.e. l'Arioste] donq', qui a bien voulu emprunter de nostre Langue les Noms, et l'Hystoire de son Poëme, choysi moy quelque un de ces beaux vieulx Romans François, comme un *Lancelot*, un *Tristan*, ou autres: et en fay renaitre au monde un admirable *Iliade*, et laborieuse *Eneide*<sup>12</sup>.

Un siècle plus tard, dans un contexte culturel profondément différent<sup>13</sup>, Jean Chapelain exaltera encore la richesse d'*inuentio* des romans médiévaux et leur accordera la valeur de témoignages historiques et anthropologiques fiables sur la vie de cour des temps chevaleresques:

*Lancelot*, qui a été composé dans les ténèbres de notre antiquité moderne, et sans autre lecture que celle du livre du monde, est une relation fidèle, sinon de ce qui arrivait entre les rois et les chevaliers de ce temps-là, au moins de ce qu'on était persuadé qui pouvait arriver [...]. Je crois vous pouvoir assurer encore plus fortement que c'est une représentation naïve, et s'il faut ainsi dire, une histoire certaine et exacte des mœurs qui régnaient dans les cours d'alors. [...]

*Ages and the Renaissance in XVII<sup>th</sup>-century France*, actes du colloque de Tempe (NASSCFL, 2-5 mai 2001), F. Canovas et D. Wetsel (éd.), Berlin, Weidler, 2003.

(9) E. Bury salue notamment le volume de D.R. Kelley sur la naissance de l'historiographie française moderne à travers les contributions de philologues, juristes et antiquaires au XVI<sup>e</sup> siècle (*Foundations of modern historical scholarship. Language, Law, and History in the French Renaissance*, New York-London, Columbia University Press, 1970) et les travaux d'A. Pauphilet et de R. Mousnier.

(10) *La réception de la littérature en moyen français aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, actes du III<sup>e</sup> Colloque International sur la littérature en moyen français (Milan, 21-22 mai 2003), S. Cigada, A. Slerca, G. Bellati, M. Barsi (éd.), «L'Analisi Linguistica e Letteraria» 12, 2004. La contribution de S. Cappelletto (*Le XVI<sup>e</sup> siècle*) figure aux pp. 9-35, celle de Th. Delcourt (*La réception de la littérature en Moyen Français au XVII<sup>e</sup> siècle*) aux pp. 37-76.

(11) Sur les différentes désignations du poème héroïque ou épique au XVI<sup>e</sup> siècle et sur leurs rapports avec les modèles anciens et médiévaux, v. F. Charpentier, *Le désir d'épopée*, «Revue de littérature comparée», 70, 4, 1996, pp. 417-426.

(12) J. du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, J.-Ch. Monferran (éd.), Genève, Droz, 2001, p. 139. En 1548, Thomas Sébillet avait également associé le roman médiéval et l'épique classique en réunissant dans une même catégorie («grand œuvre») *Iliade*, *l'Énéide*, les *Métamorphoses* et le *Roman de la Rose*, «qui est un des plus grands œuvres que nous lisons aujourd'hui en notre poésie Française» (Th. Sébillet, *Art poétique français*, p. 145, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet (éd.), Paris, Librairie générale française, 1990, pp. 37-183).

(13) V. J.-P. Cavaillé, *Galanterie et histoire de l'antiquité moderne*. Jean Chapelain, «De la lecture des vieux romans», 1647, «XVII<sup>e</sup> siècle», 200, 1998, pp. 387-415.

Ce livre est fabuleux et historique tout ensemble, au moins selon divers respects fabuleux pour les événements, et historique pour le reste<sup>14</sup>.

Bien entendu, ces considérations ne concernent qu'une composante circonscrite de la production romanesque médiévale, à savoir la matière, soit-elle fabuleuse ou historique – pourvu que française. En revanche, le jugement d'ensemble que Du Bellay et Chapelain, comme beaucoup de leurs contemporains, portent sur les romans est tout sauf élogieux. Le premier invite à se servir de la matière romanesque pour la composition de nouveaux ouvrages, certes, mais précise qu'il faut lui préférer la matière historique (les «vieilles Chroniques Françoises») et que le travail de réécriture doit s'inspirer des grands historiens de l'Antiquité, tels Thucydide ou Salluste: la simple opération d'«ornier et amplifier» les vieux romans «en beau, et fluide Langage», écrit-il, serait plus propre «à bien entretenir Damoizelles, qu'à doctement écrire»<sup>15</sup>. Chapelain, quant à lui, prise l'*inuentio* des romans mais en abhorre la *dispositio* et l'*elocutio*. Il estime que l'auteur du *Lancelot* «a écrit durant la barbarie et pour des barbares seulement; [qu']il ne s'est jamais douté de ce qu'était qu'un plan d'ouvrage, qu'une disposition légitime, qu'un juste rapport des parties, qu'un nœud subtil ni qu'un dénouement naturel». De surcroît, il juge son style «dur», «raboteux» et effroyablement monotone. Bref, d'après l'auteur de la *Pucelle*, «on n'en saurait lire une seule page sans bâiller et sans avoir mal à la tête»<sup>16</sup>.

Les propos de Du Bellay et de Chapelain que nous venons de citer permettent d'observer concurremment deux tendances majeures de la réception de l'héritage du Moyen Âge entre la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du XVII<sup>e</sup>: l'ostentation du rejet des aspects formels de la littérature médiévale et l'intérêt pour les documents littéraires et non littéraires susceptibles d'éclairer les origines de la nation française et de ses institutions.

3. Il faut bien parler d'«ostentation» car, dans le domaine de la littérature, la rupture affichée d'une façon programmatique à partir de la fin des années 1540 par la Brigade ronsardienne doit être reconsidérée à la lumière de pratiques éditoriales qui, d'un côté, obligent à faire remonter cette prétendue rupture d'au moins une décennie en arrière<sup>17</sup> et qui, de l'autre côté, imposent une remise en question de l'idée même de rupture. Dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle et pendant toute la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, nombre d'ouvrages historiques, littéraires et scientifiques datant du Moyen Âge tardif passent à l'imprimé<sup>18</sup>: plusieurs éditeurs et libraires parisiens, lyonnais et normands de cette époque rééditent régulièrement des textes médiévaux<sup>19</sup>, bien qu'en les soumettant à un travail de révision et d'adaptation qui parfois dépasse le cadre purement linguistique. Dans le domaine de la narration et de la poésie, à partir de la période 1530-1540 une transition s'opère progressivement vers un nouveau répertoire de

(14) J. Chapelain, *Opusculs critiques*, Alfred C. Hunter (éd.), introduction, révision et notes par A. Du-prat, Genève, Droz, 2007, pp. 328, 330.

(15) J. du Bellay, *La Deffence* cit., p. 139.

(16) J. Chapelain, *Opusculs critiques* cit., p. 330.

(17) V. dans ce volume la contribution de F. Montorsi.

(18) Pour un bilan de la question, v. S. Cappello, *Le XVI<sup>e</sup> siècle* cit.

(19) À Paris se signalent notamment Jean Bonfons, Galliot du Pré, les Janot, Jean Lambert, les Le Noir, Pierre Levet, Jean Petit, les Trepperel, Antoine Vêrard; à Lyon, Barnabé Chaussard, Pierre Mareschal, Claude Nourry et Benoist Rigaud; en Normandie, Michel Angier et les Macé. Il faut relever que, parmi les textes médiévaux imprimés à la Renaissance, l'on trouve également des remaniements de traductions et d'adaptations médiévales: c'est le cas, par exemple, de plusieurs *translations* d'œuvres ovidiennes datant des XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles qui passent sous presse jusqu'aux dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle.

textes et d'auteurs mais, chez certains acteurs du marché du livre, le travail de réédition des anciens ouvrages se poursuit jusque dans la seconde moitié du siècle<sup>20</sup>. Dans le domaine du théâtre, de même, l'appropriation des genres classiques de la tragédie et de la comédie à laquelle on assiste à partir des années 1550 n'entraîne pas une disparition soudaine des formes et des pratiques héritées du passé proche, qui coexistent avec les nouveaux genres et tentent même d'acquiescer leurs lettres de noblesse<sup>21</sup>. L'origine médiévale de certains genres et formes littéraires, par ailleurs, peut être soulignée pour revendiquer leur nature autochtone: Claude Fauchet, par exemple, tâchera de restituer à la France la paternité de formes poétiques ou narratives de la tradition italienne (comme le sonnet et la nouvelle boccacienne) en affirmant leur ancrage dans la tradition médiévale nationale<sup>22</sup>.

La seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle est marquée par le travail des humanistes et des juristes historiens formés à l'école de Budé et Cujas, engagés dans l'étude des Coutumes et des institutions politiques nationales, qui visent à faire de l'histoire de France «un nouveau principe fédérateur»<sup>23</sup> contribuant à élaborer l'identité nationale et qui préparent l'avènement des recherches érudites de Jean du Tillet, Jean Bouchet, Jean Bodin, Pierre Pithou, Claude Fauchet, Papire Masson, Antoine Loisel, Jacques-Auguste de Thou et Étienne Pasquier. Ce dernier, qui remet à l'honneur la tradition littéraire nationale dans ses monumentales *Recherches de la France*, est conscient de l'originalité et de la valeur de son opération: «Je pense faire oeuvre de merite, écrit-il, de tant plus que si les Poètes par leur Livres font revivre ceux qui sont morts, j'auray par un privilege special de ma plume, donné la vie à notre Poésie, recitant son origine, ancienneté, et progres»<sup>24</sup>. D'une façon analogue, Claude Fauchet se félicite d'avoir tiré ses objets d'enquête «quasi de la prison d'oubli»: dans son *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise*<sup>25</sup>, en se penchant sur les auteurs du Moyen Âge central jusqu'à l'an 1300, il contribue à poser les bases d'une histoire littéraire moderne – mais le projet de Fauchet, tout comme celui de Pasquier, est caractérisé par une perspective très ample embrassant tant l'histoire de la littérature que l'histoire de la langue et l'histoire de France<sup>26</sup>. Entre les années 1560 et 1590, en outre, Henri II Estienne dépouille nombre de romans et d'autres textes médiévaux en rassemblant des matériaux destinés à nourrir plusieurs ouvrages (notamment son projet d'essai sur la *Precellence du langage françois*<sup>27</sup>).

Les recherches érudites menées par les historiens et par les juristes se poursuivent au cours du xvii<sup>e</sup> siècle et, avec les travaux de Jean Mabillon, aboutissent à la fondation de la paléographie et de la diplomatique modernes<sup>28</sup>. À la même époque,

(20) V. dans ce volume la contribution de M. Colombo Timelli.

(21) V. dans ce volume les contributions de J. Koopmans et de X. Leroux.

(22) V. dans ce volume la contribution d'A. Pénot.

(23) M. Fumaroli, *Aux origines de la connaissance historique du Moyen Âge: Humanisme, Reforme et Gallicanisme au xvi<sup>e</sup> siècle*, p. 6, «xvii<sup>e</sup> siècle», 114-115, 1977, pp. 5-29 (l'article fournit un panorama des rapports entre historiographie, histoire du droit et érudition critique appliquée au Moyen Âge).

(24) É. Pasquier, *Les recherches de la France*, M.-M. Fragonard et F. Roudaut (dir.), Paris, Champion, 1996, t. II, l. 7, p. 1371.

(25) Cl. Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans, plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII poètes françois, vivans avant l'an MCCC*, à Paris, chez M. Patisson, 1581.

(26) Id., *Les Antiquitez gaulloises et françoises augmentées de trois livres [...] Origines des dignitez et magistrats de France [...] Origine des chevaliers, armoiries et beraux, ensemble de l'ordonnance, armes et instruments desquels les François ont anciennement usé en leurs guerres; Fleur de la maison de Charlemagne [...] et Declin de la maison de Charlemagne* (ces ouvrages ont paru à Paris, chez J. Perier, en 1599, 1600, 1601 et 1602, le premier ayant été précédé d'une édition partielle en 1579).

(27) H. Estienne, *Project du livre intitulé De la precellence du langage François*, à Paris, chez M. Patisson, 1579. Sur ce sujet, v. dans ce volume la contribution de P.A. Martina.

(28) J. Mabillon, *De Re diplomatica libri VI*, Lutetiae Parisiorum, sumtibus L. Billaine, 1681; Id., *Librorum de re diplomatica supplementum*, Luteciae Parisiorum, sumtibus Caroli Robustel, 1704. Sur ses travaux

de nouveaux phénomènes culturels et de nouvelles entreprises éditoriales assurent la survie ou la réapparition d'une partie du patrimoine littéraire des temps «gothiques». Dans les milieux aristocratiques, l'attention grandissante portée aux origines familiales suscite un regain d'intérêt pour le monde révolu des temps chevaleresques, un regain d'intérêt ayant une incidence sur les domaines de l'historiographie et de la littérature ainsi que sur certaines facettes de la culture nobiliaire. De grands généalogistes comme Jean Du Bouchet et André Duchesne (auteur de la *Bibliothèque des auteurs, qui ont escript l'histoire et topographie de la France*<sup>29</sup>) fondent leurs enquêtes sur des recherches documentaires rigoureuses, en développant une méthode de travail qu'ils investissent aussi dans la préparation d'éditions de textes médiévaux et d'ouvrages historiographiques portant sur le Moyen Âge français<sup>30</sup>. Parallèlement, la narrative et le théâtre s'approprient l'imaginaire des temps «gothiques»: des romans comme l'*Astrée* ou *La princesse de Clèves* célèbrent des valeurs propres de l'éthique courtoise<sup>31</sup>; les auteurs de poèmes héroïques montrent une prédilection nette pour des sujets médiévaux illustrant des figures et des épisodes fondateurs de l'histoire nationale<sup>32</sup>; les dramaturges puisent dans des sources littéraires ou historiques les sujets de pièces dont l'action se déroule dans l'Antiquité tardive ou au Moyen Âge<sup>33</sup>; encore, les fêtes de cour perpétuent des pratiques aristocratiques élaborées dans les siècles passés<sup>34</sup>. Aussi, à partir des années 1630, des formes lyriques brèves tels le triolet, le rondeau et la ballade retournent-elles en vogue sur l'impulsion de Vincent Voiture<sup>35</sup>, et bien que cette mode s'étiole à la mort du poète («Voiture est mort[,] à Dieu la Muse antique», s'écrit le personnage de Marot dans la *Pompe Funèbre de Voiture* de Sarasin<sup>36</sup>), Isaac de Benserade publiera encore en 1676 une réécriture intégrale des *Métamorphoses* d'Ovide en rondeaux<sup>37</sup>. Entre ces deux dates, dans les milieux mondains on assiste à l'émergence d'un certain engouement pour l'héritage chevaleresque et courtois (partagé, parmi tant d'autres, par La Fontaine) qui inspire une production littéraire qu'Alain Génétiot a pu définir «néo-gothique»<sup>38</sup>. Cet héritage ne disparaît pas non plus de la mémoire de la culture populaire: pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, et bien au delà, un corpus non négligeable de textes médiévaux (ou, pour mieux dire, d'avatars de textes médiévaux) connaît une large diffusion à travers les volumes de

et ses réseaux, v. *Dom Jean Mabillon figure majeure de l'Europe des lettres*, actes des colloques de l'Abbaye de Solesmes (18-19 mai 2007) et de Paris (7-8 décembre 2007), J. Leclant, A. Vauchez et D.-O. Hurel (éd.), Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2010.

(29) A. Duchesne, *Bibliothèque des auteurs qui ont escript l'histoire et topographie de la France*, à Paris, chez S. Cramoisy, 1618. La seconde édition, «reueue et augmentée de plus de deux cens historiens», a paru en 1627 chez le même éditeur.

(30) E. Bury, *Le "Père de l'Histoire de France": André Duchesne (1584-1640)*, «Littératures classiques», 30, 1997 (*L'histoire au XVII<sup>e</sup> siècle*), pp. 121-131.

(31) Id., *Les deux cultures d'Honoré d'Urfé dans L'Astrée: entre idéologie nobiliaire et paideia humaniste*, «XVII<sup>e</sup> siècle», 235, 2007, pp. 315-323.

(32) R. Krüger, *Visions baroques et réalités médiévales: le poème héroïque en France au XVII<sup>e</sup> siècle et les héros du Moyen Âge*, in *Présences du Moyen Âge et de la Renaissance en France au XVII<sup>e</sup> siècle* cit., pp. 27-36.

(33) R. Guichemerre, *L'image du Moyen Âge chez les écrivains français du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Dire le Moyen Âge, hier et aujourd'hui* cit., pp. 91-105.

(34) Nous nous bornons à signaler dans ces pages deux travaux récents et leurs riches bibliographies: G. J. Cowart, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2008; B. Bolduc, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

(35) A. Génétiot, *Les genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990.

(36) J.-F. Sarasin, *Pompe Funèbre de Voiture* (s. n., 1649, pp. 19-20).

(37) *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* [par I. de Benserade], à Paris, Imprimerie royale, 1676.

(38) A. Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997, pp. 60-87.

la *Bibliothèque bleue*, qui continuent à faire circuler des romans et des chansons de geste auprès d'un public peu ou point lettré. Dès lors, un constat s'impose:

Aux côtés de la haute culture élaborée dans le sillage de l'humanisme, ce que nous appelons aujourd'hui, par commodité, le classicisme, a survécu, tant dans l'univers aristocratique que dans l'univers plus humble de la petite bourgeoisie à peine lettrée et du peuple illettré, l'image glorieuse d'un Moyen Âge hanté par les chevaliers errants, les hauts faits des croisades, le mystère des fées et des enchanteurs<sup>39</sup>.

\* \* \*

La réception de l'héritage médiéval au cours des premiers siècles de l'époque moderne, vaste question dont nous venons d'esquisser sommairement les contours, est le cadre thématique dans lequel s'insèrent les études réunies dans les pages suivantes. Ces études adoptent deux perspectives d'enquête complémentaires. La première porte sur l'élaboration d'une pensée critique autour du legs de la littérature du Moyen Âge entre le <sup>xv</sup><sup>e</sup> et le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, sur les tentatives de reconnaître les spécificités de cette littérature et sur les stratégies employées pour la défendre (souvent dans une optique de construction et de promotion de l'identité nationale). Cette voie est empruntée tout particulièrement par Piero Andrea Martina et Alexandra Pénot, qui consacrent leurs articles aux réflexions de Henri II Estienne et de Claude Fauchet sur la production française en langue vernaculaire des siècles précédents, et par Jelle Koopmans et Xavier Leroux, qui se penchent sur les genres de la farce et du mystère ainsi que sur les rapports que ceux-ci entretiennent avec les innovations du théâtre renaissant. La seconde perspective, privilégiée par Maria Colombo Timelli et par Francesco Montorsi, est fondée sur la méthodologie des analyses quantitatives et de corpus: à travers l'examen du catalogue de l'éditeur Jean Bonfons et l'étude des éditions de textes narratifs médiévaux à la Renaissance, les deux chercheurs parviennent à préciser des aspects des dynamiques du marché éditorial éclairant de plus amples dynamiques culturelles. Une bibliographie axée sur les questions traitées dans ce numéro permettra aux chercheurs souhaitant prolonger ces réflexions de repérer aisément les travaux parus dans les trois dernières décennies.

MAURIZIO BUSCA

*Università degli Studi del Piemonte Orientale*

(39) E. Bury, *Quels furent les 'classiques' du Moyen Âge pour la critique du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle?*, p. 18, in *Présences du Moyen Âge et de la Renaissance en France au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle* cit., pp. 15-25.

# *Lecteurs renaissants d'ancien français: Henri Estienne et le ms. Bern, Burgerbibliothek, Cod. 354*

## *Abstract*

Bern, Burgerbibliothek, Cod. 354 is an important 13<sup>th</sup> century manuscript, which contains *fabliaux*, short texts, a prose version of *Sept sages de Rome* and Chrétien's *Perceval*. It was owned by several humanists, notably Henri Estienne. The MS features several *marginalia* from the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries that allow us to retrace the history of these readings: the study of the connections between the passages underlined or glossed and Estienne's opus shows its use by the Parisian humanist, especially for his works in the field of linguistics.

Le Cod. 354 de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne, bien connu par les spécialistes des fabliaux sous le sigle B, en tant que recueil de textes brefs a été étudié à plusieurs reprises jusqu'à très récemment<sup>1</sup>. Ces études ont surtout montré l'intérêt de parcourir le contenu de cette «bibliothèque narrative»<sup>2</sup> afin de pouvoir formuler des hypothèses sur le milieu et les raisons de sa composition, ainsi que sur son impact sur ses premiers lecteurs. Le présent travail prolonge ces recherches, en se focalisant surtout sur la vie du ms. aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Après un survol de son histoire de la fin du Moyen Âge à nos jours, on prendra en compte les traces des lecteurs dans les textes courts de la première partie du codex et dans le *Roman des Sept sages* pour essayer de montrer l'utilisation qu'Henri Estienne, l'un des possesseurs du ms., a fait de ces textes.

(1) J. Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux: variantes, remaniements, dégradations*, 2 voll., Genève-Neuchâtel, Droz, 1960 et surtout Id., *Deux copistes au travail. Pour une étude textuelle globale du manuscrit 354 de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne*, in *Medieval French Textual Studies in Memory of T.B.W. Reid*, I. Short (ed.), London, ANTS, 1984, pp. 187-218. La même année que ce dernier article paraissait aussi l'étude de L. Rossi, *À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux. I. Le code[x] de Berne*, "Le Moyen Français" 13, 1983, pp. 58-94. En tant que ms. contenant le *Perceval* de Chrétien, B a été décrit à plusieurs reprises: cf. notamment A. Micha, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, nouvelle édition, Genève, Droz, 1966, pp. 56-57; T. Nixon, *Catalogue of Manuscripts*, in *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, K. Busby, T. Nixon, A. Stones, L. Walters (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, n° 10, pp. 33-34; Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, K. Busby (éd.), Tübingen, Niemeyer, 1994, pp. XII-XIII; dans la thèse inédite de Chr. de Saint-Pol-Ruby, *Mise en page et mise en texte dans les manuscrits des romans de Chrétien de Troyes*, Paris-Sorbonne, sous la direction de G. Hasenohr et M. Zink, 2000 (avec catalogue en annexe); et il a été étudié par W. Azzam, O. Collet, *Le Conte du Graal de Chrétien sous l'œil du XIII<sup>e</sup> siècle. Le témoignage d'un exemplaire atypique (Burgerbibliothek Bern, 354)*, in «Ce est li fruis selonc la letre». *Mélanges offerts à Charles Méla*, Paris, Champion, 2002, pp. 69-97. Le ms. a par la suite été décrit dans le cadre du projet "Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les recueils de fabliaux". Sur le site e-codices est présente une reproduction du ms., avec une description méticuleuse faite par le conservateur de la Burgerbibliothek Florian Mittenhuber. Que soit exprimée ici ma reconnaissance à M. Mittenhuber, qui m'a permis de travailler avec aisance lors de mon séjour à Berne. Une description abrégée du ms. se trouve aussi dans P.A. Martina, *La produzione del romanzo francese in versi: modelli materiali e modelli di cultura*, thèse Paris-Sorbonne/Turin, sous la direction de S. Lefèvre et A. Vitale-Brovarone, 2018, p. 325, en cours de publication.

(2) L. Rossi, *À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux* cit., p. 88.

## 1. Le ms. de Berne

Le manuscrit a été copié à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou au tout début du XIV<sup>e</sup>; la langue des copistes présente des traits plutôt marqués, qui font pencher en faveur d'une provenance orientale du domaine d'oïl (Bourgogne)<sup>3</sup>. Le ms. est constitué aujourd'hui de 274 ff. en parchemin, précédés et suivis par un feuillet de garde, numérotés 1-283; on peut signaler la chute des ff. 4-5 et 176-183 après la foliotation (XVI<sup>e</sup> s.?), ainsi que la présence d'un f. 13bis; les ff. 136-175 (cahiers XVIII-XXII) précédaient originellement le f. 56<sup>5</sup>.

Ses dimensions (238x166 mm, avec un cadre de justification de 184x105 mm) le situent un peu au-dessous de la moyenne des mss exécutés entre la fin du XIII<sup>e</sup> et le début du XIV<sup>e</sup> s.; le décor et la mise en page sont sobres. La seule particularité, du point de vue matériel, concerne sa composition: le ms. est constitué de trois parties, codicologiquement distinctes et pourtant exécutées dans le même milieu, avec les mêmes dimensions du cadre de réglure.

1. ff. 1-175, cahiers I-XXII: textes brefs d'arguments divers (fabliaux, dits...)<sup>6</sup>;
2. ff. 184-207, cahiers XXIII-XXV: *Sept sages de Rome*, version L en prose; le texte se termine à la première colonne du f. 205r;
3. ff. 208-283, cahiers XXVI-XXXV (mais la numérotation recommence): Chrétien de Troyes, *Perceval*.

La troisième partie, comme cela a été relevé, possède «une certaine autonomie». Copiée par un copiste différent, elle fait recommencer la numérotation des feuillets. Un autre changement de main a été signalé entre les ff. 55-56<sup>7</sup>; la chute du début de la deuxième section empêche une comparaison entre la lettre initiale des *Sept sages* et celle de *Perceval*. Même si l'on doit admettre une différence de réalisation entre les deux premières parties et la troisième, tout semble laisser supposer que les trois sections du ms. ont été exécutées dans un espace et un temps relativement restreints, et qu'elles ont circulé ensemble dès le Moyen Âge.

L'histoire du ms. peut être retracée grâce aux signes laissés par ses lecteurs et ses possesseurs. Des *probationes pennae* se trouvent à la fin des *Sept sages* et sur l'un des feuillets blancs qui précèdent le début du *Perceval*:

- au f. 205rb (colonne laissée en blanc), une main du XV<sup>e</sup> s. a recopié une partie du texte du début de la colonne a: *il est li emperes parole oi \ en touz venez avant fause em \ pereriz traisteresse qui moi et mon \ fil voliez honir il la fist tenir*; ainsi que l'explicit: *Explixit liber des vii saiges de Rome ...*

- au f. 205v, une main du XV<sup>e</sup> s. (fin?) avait signé le ms.: la note de possession a été effacée par grattage, mais il est possible d'entrevoir le nom de famille *Rougeault* ///. Au-dessous du nom gratté on peut lire: *Signum meum manuale*. À côté, la même main répète le nom *Rougeault* (ou *G. Rougeault*); au-dessus, quelques lettres biffées: *barbitonsor* (? autre nom de famille?). Suivent des mots tirés d'une prière: *Yhesus*

(3) Nixon, *Catalogue of Manuscripts* cit., fait un bilan des propositions de datation.

(4) Cf. surtout Rychner, *Deux copistes au travail* cit.; opinion partagée par Busby, in Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal* cit. («de l'extrême nord-ouest de la Bourgogne», p. XII).

(5) Fasciculation: I<sup>3+3</sup>, II-XXXV<sup>4+4</sup>, XXXVI<sup>2+2</sup>. La succession originelle des cahiers était: I-VII (ff. 1-55), XVIII-XXII (ff. 136-175), VIII-XVII (ff. 56-135), lacune (ff. 176-183), XXIII-XXXV (184-283). On remarque que I-VII présentent une numérotation de cahier, VIII-XXV des réclames; dans la partie *Perceval* on a des réclames (XXVI-XXX, XXXII), une numérotation de cahier (XXXI, numéroté .VI<sup>1</sup>.) et les deux types de mentions (XXXIV, numéroté .IX<sup>1</sup>.), avec la numérotation qui recommence.

(6) Pour une liste complète des textes de cette partie, voir l'une des descriptions citées à la n. 1.

(7) Rychner, *Deux copistes au travail* cit., pp. 191-192.

*Cristus amen | Maria virgo semper et | mater eiusdem Domini nostri | Yhesu Cristi regis et | Dei mei amen.*

- au f. 206r, une main du xv<sup>e</sup> s. (la même que l'on retrouve au f. 205v?) écrit: *Sancta Trinitas unus Deus.*

On peut encore attribuer à une main du xv<sup>e</sup> s. le mot *domine* au f. 143v, dans la marge de tête.

L'histoire du ms. après le xv<sup>e</sup> s. devient plus claire<sup>8</sup>: sur le *recto* du f. 1 se trouvent les souscriptions de trois possesseurs dans la marge de tête: *Quintinus Heduuus; Ex libris Henr. Stephani; nunc Goldasti*; dans la marge de queue: *Henri | Estienne*. Une cote ancienne, 3, est lisible dans la marge de gouttière. Dans la même marge, on peut reconnaître les traces de l'histoire ancienne du ms. à la bibliothèque de Berne, avec la cote *Ms 354*; en bas, le contenu du ms.: 1. *Livre des Romans anciens vers*; 2. *Les VII Sages de Romes*; 3. *Les (?) Roman(s?) de Parçaval*. Ces mots couvrent la note: f. 236 ...

Au xvi<sup>e</sup> s. le ms. a donc appartenu à Jean Quintin d'Autun (1500-1561), professeur de droit canonique à Paris<sup>9</sup>. Il est possible qu'Henri (II) Estienne lui ait acheté le ms. de son vivant ou après sa mort; le fait qu'il s'agisse d'Henri II Estienne, fils de Robert, et non pas de son aïeul homonyme, était une donnée acquise, mise en doute seulement par Johnston et Owen<sup>10</sup> mais sans fondement, comme l'a montré L. Rossi<sup>11</sup>. En tout cas, le ms. a voyagé à l'époque où il faisait partie de la bibliothèque d'Estienne, qui a dû l'emporter avec lui lorsqu'il a quitté Paris pour s'établir à Genève.

Malgré la richesse des études sur Estienne<sup>12</sup>, on est encore loin d'avoir reconstitué sa bibliothèque: on dispose d'informations éparpillées, qui empêchent toute considération générale sur les lectures de l'humaniste et sur ses modalités d'intervention sur les textes, manuscrits ou imprimés, qu'il possédait<sup>13</sup>. On sait qu'il était attentif à la conservation des livres qui lui étaient chers, tel le véritable trésor qu'est sa première copie de la *Medée* d'Euripide en grec, «quem ego adhuc librum, tan-

(8) Sur les possesseurs du ms., cf. aussi R. Middleton, *Index of Former Owners*, in *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes* cit., t. II, pp. 87-176. Middleton avance l'hypothèse que le ms. de Berne puisse être l'exemplaire qui a appartenu à «frère René Massé de Vendosme» cité dans le *Champ fleury* de Geofroy Tory, mais pour l'instant il n'existe pas de preuves sur ce point.

(9) Cf. Ph. Papillon [et Ph.-A. Joly], *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, Dijon, chez François Desventes, 1745, t. II, pp. 175-177, avec une liste de ses œuvres, et H. Elie, *Quelques maîtres de l'Université de Paris vers l'an 1500*, "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge" 18, 1950-1951, pp. 193-243: p. 238. On ne possède aucun renseignement sur les circonstances dans lesquelles le ms. entra en possession de Quintin. Ce dernier fit partie du groupe de Fontaine-le-Comte réuni autour de l'abbé Ardillon: cf. M. Huchon, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2011, p. 98; et N. Le Cadet, «Beuveurs tresillustres, et vous verolez tresprecieux»: *Rabelais et les anagnostes*, "Revue d'histoire littéraire de la France" 115, 2015, pp. 261-282: p. 269.

(10) *Two Old French Gauvain Romances*. "Le chevalier à l'épée" and "La mule sans frein", R.C. Johnston, D.D.R. Owen (eds), Edinburgh, Scottish Academic Press, 1972, p. 1, n. 1.

(11) Rossi, *À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux* cit., p. 64.

(12) Dans la vaste bibliographie sur Henri Estienne, cf. A.-A. Renouard, *Annales de l'imprimerie des Estienne, ou histoire de la famille des Estienne et de ses éditions*, Paris, Renouard, 1837 (à lire avec les nombreuses corrections apportées par la bibliographie successive); A. Firmin Didot, *Les Estienne. Henri I; François I et II; Robert I, II et III; Henri II; Paul et Antoine*, in *Nouvelle biographie générale*, J.-C.-F. Hœfer (dir.), Paris, Firmin Didot, 1852-1866, t. 16, coll. 479-560 (sur Henri II: coll. 517-555); L. Clément, *Henri Estienne et son œuvre française (Étude d'histoire littéraire et de philologie)*, Paris, Picard et fils, 1899; les contributions dans *Henri Estienne*, "Cahiers Saulnier" 5, 1988; J. Céard (dir.), J. Kecskeméti, B. Boudou, H. Cazes, *La France des humanistes. Henri II Estienne éditeur et écrivain*, Turnhout, Brepols, 2003; D. Carabin, *Henri Estienne, érudit, novateur, polémiste. Étude sur "Ad Senecae lectionem proodopoeiae"*, Paris, Champion, 2006. Sur la génération précédant celle d'Henri, cf. J. Guignard, *Imprimeurs et libraires parisiens 1525-1536*, "Bulletin de l'Association Guillaume Budé" III série, 2, 1953, pp. 43-73.

(13) Cf. Clément, *Henri Estienne et son œuvre française* cit., Appendice II. *Notes sur l'écriture et sur la bibliothèque de Henri Estienne*, pp. 476 ss.



quam meae, quantulacunque est, doctrinae incunabula, non secus ac pretiosissimum thesaurum seruo»<sup>14</sup>. De cette collection de livres, réunis dans sa maison genevoise, il fut extrêmement jaloux, à tel point que son beau-fils, le philologue Isaac Casaubon, se plaignait de ne pouvoir pas même y avoir accès<sup>15</sup>. À la mort d'Henri en 1598, sa famille, criblée des dettes accumulées notamment à cause de l'immense entreprise du *Thesaurus*, dut vendre cette bibliothèque: les livres, ainsi que les notes d'Henri, furent acquis par différents acheteurs<sup>16</sup>, mais le ms. de Berne ne sortit pas du milieu humaniste suisse, comme en témoigne l'ex-libris de Melchior Goldast<sup>17</sup>. L'histoire du ms. redevient floue dans la première décennie du XVII<sup>e</sup> s.: Goldast mourut en 1635, mais il avait déjà cédé le ms. avant cette date à l'érudit et diplomate Jacques Bongars. Après la mort de ce dernier, en 1612, sa collection de livres – manuscrits et imprimés – passa à son ami René Graviset (Graviseth), qui avait épongé quelques-unes de ses dettes, puis à son fils Jacques; après des déplacements à Strasbourg, puis à Bâle, entre 1628 et 1632 elle fut conservée enfin à Berne – où Jacques s'était établi après son mariage (en 1624) avec une femme de la famille des von Erlach de cette ville<sup>18</sup>. On n'a aucune raison de penser que notre ms. n'ait pas suivi les autres livres du fonds Bongars dans ses pérégrinations: il resta donc à Berne – où il est décrit dans les catalogues de Hortin (1634), Wild (1670), Hengel (1740) et Sinner (1772)<sup>19</sup> – dans la Bibliothèque de la Bourgeoisie<sup>20</sup>, à l'exception de deux parenthèses parisiennes. Il fut prêté à La Curne de Sainte-Palaye, vraisemblablement après 1772, comme en témoignent deux copies parisiennes (fabliaux: BnF, Moreau 1720; *Perceval*: Arsenal 2987)<sup>21</sup>; envoyé à nouveau, en 1809, par la ville de Berne via Talleyrand au Ministère de l'Intérieur français pour pouvoir être consulté par Méon<sup>22</sup>, le ms. disparut du cabinet du ministre avant que celui-ci ne puisse le voir, pour réapparaître en 1836 chez le libraire Joseph Crozet, qui obligea la ville suisse à racheter le ms. dont elle était déjà propriétaire<sup>23</sup>.

(14) La citation vient de la Préface à l'édition de 1566 des *Poetae Graeci Principes heroici carminis*, éditée dans Céard, Kecskeméti, Boudou, Cazes, *La France des humanistes* cit., p. 146.

(15) Clément, *Henri Estienne et son œuvre française* cit., p. 73, qui cite un extrait de l'épistolaire de Casaubon: «Il refuse ses livres anciens, comme on dispute l'or au gryphon» (cf. en particulier n. 1).

(16) *Ibidem*, p. 478.

(17) Cf. en général G. Dunphy, *Melchior Goldast und Martin Opitz. Humanistische Mittelalter-Rezeption um 1600*, in *Humanismus in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, XVIII. Anglo-German Colloquium, Hofgeismar 2003, N. McLelland, H.J. Schiewer, S. Schmitt (hrsg.), Tübingen, Niemeyer, 2008, pp. 105-122.

(18) A. Jubinal, *Rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique, suivi de quelques pièces inédites tirées des manuscrits de la bibliothèque de Berne*, Paris, à la Librairie spéciale des Sociétés savantes, 1938, pp. 15 ss.; J.R. Sinner, *Catalogus codicum mss bibliothecae Bernensis*, Bernae, Ex officina typogr. illustr. reipublicae, 1760-1772, vol. 1, introduction, pp. III-XV; cf. aussi P. Paris, *Les manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, vol. 4, Paris, Techner, 1841, p. 53 (pas à propos de ce ms.).

(19) Sinner, *Catalogus* cit., vol. 3, pp. 375-386.

(20) H. Hagen, *Catalogus codicum Bernensium (Bibliotheca Bongarsiana)*, Bernae, Haller, 1875. Cf. aussi *Die Burgerbibliothek Bern. Archiv, Bibliothek, Dokumentationsstelle*, Bern, Stämpfli, 2002.

(21) Cf. F. Mailet, *Quand les fabliaux étaient en liberté: Barbazan, La Curne, Paulmy*, in *L'Étude des fabliaux après le "Nouveau recueil complet des fabliaux"*, O. Collet, F. Mailet, R. Trachsler (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 39-62 (surtout pp. 51-53), ainsi que les appendices au volume, réalisées par F. Mailet et M. Veneziale, pp. 225 ss.

(22) Qui «n'eut vraisemblablement jamais accès à l'original», Mailet, *Quand les fabliaux étaient en liberté* cit., p. 52, n. 4.

(23) Jubinal, *Rapport à M. le Ministre* cit., pp. 19-20; Id., *Lettre au directeur de "l'Artiste" touchant le manuscrit de la Bibliothèque de Berne n° 354 perdu pendant vingt-huit ans*, Paris, Pannier, 1838. Cf. aussi Middleton, *Index of Former Owners* cit., s.vv. Manuel et Crozet, et Rossi, *À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux* cit., pp. 64-65.

## 2. Notes de lecture dans la première partie du ms.

À partir de l'ouvrage de L. Clément<sup>24</sup>, qui fut le premier à s'intéresser aux notes de lecture dans la première partie du manuscrit, la question des annotations marginales attribuées à la main d'Henri Estienne a suscité un certain intérêt. Sur Estienne "lecteur" et annotateur de ses livres, on est assez renseigné grâce aux annotations dans les œuvres de Du Bellay qui lui appartinrent<sup>25</sup>, et surtout grâce aux notes sur les éditions des classiques issues de l'imprimerie de son père<sup>26</sup>.

Pour le ms. de Berne, la question est plus compliquée. En effet, l'on peut reconnaître plusieurs couches d'annotations, dont certaines attribuables à Estienne – mais à des moments différents – et d'autres assurément postérieures à son activité; en outre, le manuscrit est abondamment souligné et quelques vers présentent des lignes ondulées de mise en relief dans les marges. Dans presque tous les cas, les notes marginales sont écrites à côté d'un passage souligné ou en relation avec celui-ci, ce qui incite à étudier ensemble les soulignages et les *marginalia*. La main d'Estienne, quoiqu'elle n'ait pas été étudiée dans l'ensemble de ses graphies grecques, latines et françaises, nous est assez bien connue par un bon nombre d'autographes sûrs: elle présente une grande variété graphique et différents degrés de cursivité, ce qui rend beaucoup moins facile son identification à coup sûr.

On commencera par exclure les notes postérieures au XVI<sup>e</sup> s.:

- f. 56r, marge de tête (main du XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.): (*voy le commencement p. 175.*).

- au f. 64rb le soulignage concerne les vers 10-11 du texte bref *Do Con, do Vet et de la Soriz*<sup>27</sup>, dont le ms. de Berne est l'unique témoin; à côté de ces vers, la même main du XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s. commente le passage par l'adjectif *curieux*. En effet, à cet endroit, le texte (vv. 8-11 *Mais el con ot vasal molt noble, | Molt orgueilleus et molt enflé; | De la gole semble Rosé | Qui crie lo vin a Paris!*) «pose une énigme», comme l'a souligné D. Burrows<sup>28</sup>.

- f. 79vb, marge de queue (main du XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.): *Ici manquent quelques vers*. On est au beau milieu du fabliau *La Borgoise d'Orliens* (NRCF 19<sup>29</sup>) et le passage en question est corrompu dans B: «Entre B231 [le dernier du f. 79vb] et B232 [le premier du f. 80ra] il manque au moins un vers: la réclame qui se trouve au bas du feuillet 79 verso (*la dame les*) en formait sans doute le début»<sup>30</sup>.

(24) Clément, *Henri Estienne et son œuvre française* cit., pp. 476 ss.

(25) Nous intéresser ici surtout *La defense et illustration de la langue françoise*, Paris, de l'imprimerie de François Morel, 1561: Lyon, Bibl. mun., Rés. 321831. Sur Estienne lecteur de Du Bellay, cf. G.H. Tucker, *The Poet's Odyssey. Joachim Du Bellay and the Antiquitez de Rome*, Oxford, OUP, 1990, pp. 18-21, 237 et *passim*.

(26) J'ai utilisé: Apollonii Rhodii *Argonautica*, antiquis una et optimis cum commentariis, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae Soceri, 1521: Genève, Bibliothèque de Genève, Réserve, Su 3636; Dionysii Halicarnassei *Antiquitatum Romanarum libri X*, Lutetiae, ex officina Rob. Stephani, 1546: Lyon, Bibl. mun., Rés. 160466; Dionysii Halicarnassei *De compositione*, seu orationis partium apta inter se collocacione..., Lutetiae, ex officina Rob. Stephani, 1547: Lyon, Bibl. mun., Rés. 160467; Dionisii *Romanarum historiarum libri XXIII*, Lutetiae, ex officina Rob. Stephani, 1548: Lyon, Bibl. mun., Rés. 160468. Cf. aussi J.-B. de Proyard, *Anacréon et Henri Estienne, Odes 1552-1554*, manuscrit autographe de l'édition princeps relié pour le cardinal Alexandre Farnèse, Cahier n° 13.

(27) D. Burrows, "Do Con, do Vet et de la Soriz": *Édition d'un texte tiré de Berne 354*, "ZRPPh" 117, 2001, pp. 23-49.

(28) *Ibidem*, p. 35.

(29) Pour les fabliaux édités dans le *Nouveau Répertoire Complet des Fabliaux* (NRCF), je donne toujours le titre proposé par les éditeurs (même quand il diffère beaucoup du titre présent dans les rubriques du ms. B) et le numéro du *Répertoire*.

(30) NRCF, t. III, p. 465 (voir aussi la transcription, pp. 360-361).

- f. 135vb, marge de queue (main du XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.): *deest finis*.
- f. 145rb en correspondance du v. 3 de *La Plantez* (NRCF 76), *L'autre an si com Acre fu prise*, souligné, une main du XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s. ajoute: *Important comme date*<sup>31</sup>.

Toutes les autres annotations sont du XVI<sup>e</sup> s.; j'essaierai de montrer qu'elles sont de la main d'Estienne et que les différences de graphie (module, cursivité) sont dues à des changements de plume, d'encre ou de séance de lecture. En les regroupant par type, on peut distinguer entre notes sur la composition du ms., notes consacrées aux auteurs des textes, notes linguistiques et notes "diverses".

On repère seulement deux notes sur la composition matérielle du manuscrit, qui apparaissent complémentaires entre elles<sup>32</sup>. Au f. 55vb, dans la marge de queue, la chute de la fin de *Auberee* (NRCF 4) est signalée par *deest finis*. Au f. 175vb, à la fin de la colonne, la même main nous signale que le texte de *La sorisete des estopes* (NRCF 66) continue au f. 56: *quere retro* (?<sup>33</sup>) *fol. 56*.

Un groupe plutôt cohérent, même du point de vue graphique, est celui des notes "littéraires", sur lesquelles Rossi a déjà mis l'accent<sup>34</sup>. Les noms des auteurs, lorsqu'ils sont cités dans les textes, sont systématiquement soulignés et mis en relief par une note marginale. J'en donne la liste complète:

- f. 16va (*Chevalier à l'épée*, v. 18 éd. cit.): *L'en ne doit Crestien de Troies*; dans la marge: *Chrestien de Troyes*;
- f. 26vb (*Mule sans frain*, v. 14): *Por ce dist Paiens de Maisieres*; dans la marge: *Payens de Maisieres*; probablement à cause du fait que l'encre a bavé, le nom est répété dans la marge de queue du même feuillet;
- f. 41ra (*Cele qui fu foutue et desfoutue*, NRCF 30, v. 10): *Ce dit Garins qui dire sialt*; dans la marge *Guarin*, d'une main plus posée;
- f. 70rb (*Des changeors*, v. 46 éd. Corbellari<sup>35</sup>): *Et Jehanz qui s'antante a mise*; dans la marge *Jehan*;
- f. 72vb (*D'avoir et de savoir*, v. 1 éd. Jubinal<sup>36</sup>): *Jehanz de Choisi viaut veoir*, sans soulignage; dans la marge *Jehan de Choysi*;
- f. 90vb (*Les Tresces I*, NRCF 69, v. 1): *Puis que .Ga. l'a entrepris*; dans la marge: *Guarin*;
- f. 102va (*Jehan Bodel, Le Sobait des Vez*, NRCF 70, vv. 209-211): *Tant que lo sot Johanz Bodiax | .j. rimoieres de flabliax | et por ce qu'il li sanbla boens*; les trois vers en question sont soulignés, et dans la marge: *Jehan Bodiaux*.
- f. 109rb (*Credo a l'usurier*, v. 1 éd. Ilvonen<sup>37</sup>): *Maistres Forques recontre et dit*, sans aucune annotation.
- v. 162va (*Le chevalier qui recovra l'amor de sa dame*, NRCF 78, v. 247): *Pierres d'Anfol qui ce fablel | fist*, sans soulignage; dans la marge: *Pierre d'Anfol* (ou *Danfol*);
- v. 169rb (*Le chevalier qui fist parler les cons*, NRCF 15, v. 12): *Ce dit Garins qui pas ne mant*, sans soulignage; dans la marge: *Guarin*.

(31) Je ne partage pas l'avis de Rossi, pour lequel cette annotation serait d'Estienne.

(32) Elles sont les seules signalées comme assurément de la main d'Estienne par F. Mittenhuber dans sa description online.

(33) Lecture douteuse (on pourrait y voir *ref...*?) : *retro* est la lecture de F. Mittenhuber.

(34) Rossi, *À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux* cit., p. 91.

(35) A. Corbellari, *La voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2005, pp. 274-275.

(36) Jubinal, *Rapport à M. le Ministre* cit., pp. 27-31.

(37) E. Ilvonen, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Âge. Pater - Credo - Ave Maria - Laetabundus*, Genève, Slatkine, 1975 [Helsingfors 1914], pp. 83-103.

À côté de ce groupe de notes de lecture, on placera le soulignage de l'abréviation .G. pour le nom de Gauvain au f. 23rb, v. 814 du *Chevalier à l'épée* (éd. cit.).

L. Rossi a déjà mis en valeur la glose marginale *Jehan Bodiaulx*<sup>38</sup>; en général, on peut remarquer que ces annotations dénotent une lecture attentive du texte du ms., comme dans le cas où le nom de *Guarin* est abrégé dans le texte mais écrit en toutes lettres dans la glose. Il est possible qu'Estienne ait collationné le ms. avec un autre témoin du fabliau ou, plus probablement, qu'il ait attribué le fabliau en question à Garin en se fondant sur les autres occurrences du nom dans d'autres fabliaux du même recueil.

## 2.1 Lexique

La présence de *marginalia* de la main d'Estienne à côté des passages soulignés invite à émettre l'hypothèse que d'autres soulignages, qui paraissent assez homogènes pour ce qui est de l'encre et de l'épaisseur de la ligne, puissent lui être attribués. La plupart de ces soulignages – qui dépassent la centaine – ont un caractère linguistique et quelques-uns sont accompagnés d'une note qui reprend normalement un terme cité dans le texte. Il s'agit souvent de passages difficiles qui témoignent d'un intérêt pour le lexique, pour les locutions et pour les proverbes. Cela coïncide avec l'activité d'Henri Estienne en tant que linguiste et historien de la langue<sup>39</sup>, telle qu'on peut la reconstruire à partir de ses ouvrages latins et français, tout en tenant compte de l'œuvre de son père Robert, envers laquelle il reconnaît souvent sa dette<sup>40</sup>.

En effet, en dépouillant les ouvrages linguistiques d'Estienne, on s'aperçoit que les passages mis en relief dans le ms. ont fonctionné comme un réservoir de citations ou, du moins, comme un support pour les réflexions de l'humaniste parisien sur la langue française. Il est intéressant de noter que les mots ou les expressions soulignés ne sont pas toujours rares, conformément au propos d'Estienne, pour qui il s'agit de démontrer la richesse du vocabulaire français tant à travers la persistance de mots anciens que par la présence de termes provenant des parlers régionaux, ainsi que de témoigner de la continuité entre la *prisca lingua*<sup>41</sup>, la langue des *vieux rommans*<sup>42</sup> et

(38) Rossi, *À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux* cit., pp. 58-59.

(39) H. Estienne, *Traicté de la conformité du langage François avec le Grec* [1565], *De latinitate falso suspecta* [1576], *Projet du livre intitulé de la Précellence du langage François* [1579], Genève, Slatkine Reprints, 1972; *Deux dialogues du nouveau langage François italianizé*, P. Ristelhuber (éd.), Paris, Lemerre, 1885; *Traité préparatif à l'Apologie pour Herodote*, éd. crit. par B. Boudou, Genève, Droz, 2007; *Hypomneses de Gall. Lingua peregrinis eam discentibus necessariae quaedam vero ipsis etiam Gallis multum profuturæ* [1582], Genève, Slatkine Reprints, 1968; je cite la *Précellence* selon l'édition: *La défense et illustration de la langue Française* par Joachim du Bellay suivie du *Projet de l'œuvre intitulée de la Précellence du langage François* par Henri Estienne, L. Humbert (éd.), Paris, Garnier, s.d. Outre les ouvrages cités *supra* n. 12, cf. G. Tacconaglia, *Contributo alla storia degli italianismi in Francia. I. Henri Estienne e gli italianismi*, Lodi, Dell'Avo, 1907; C. Demaizière, *Deux aspects de l'idéal linguistique d'Henri Estienne: hellénisme et parisianisme*, in *Henri Estienne "Cahiers Saulnier"* cit., pp. 63-75; M. Cattelaens, *Henri Estienne historien de la langue française*, *ibidem*, pp. 77-84; B. Boudou, *Traduttore, traditore. Henri Estienne et la trahison philologique*, "Réforme, Humanisme, Renaissance" 63, 2006, pp. 39-57; D. Cowling, *Henri Estienne pourfendeur de l'emprunt linguistique franco-italien*, "Le Moyen Français" 60-61, 2007, pp. 165-173.

(40) Pour les comparaisons, j'utilise la seconde édition (Paris, 1549) du *Dictionnaire François-Latin* de Robert Estienne, Genève, Slatkine Reprints, 1972. Sur Robert, cf. E. Armstrong, *Robert Estienne, Royal Printer: An Historical Study of the Elder Stephanus*, rev. ed., Abingdon, Sutton Courtenay Press, 1986; sur son œuvre lexicographique: E. E. Brandon, *Robert Estienne et le dictionnaire français au XVI<sup>e</sup> siècle*, [Baltimore 1904] Genève, Slatkine, 1967; B. Quemada, *Les dictionnaires du français moderne, 1539-1863*, Paris, Didier, 1968; T. R. Wooldridge, *Les débuts de la lexicographie française: Estienne, Nicot et le "Thresor de la langue françoise"*, 1606, Toronto, University of Toronto Press, 1977. Cf. aussi E. Huguet, *Mots disparus ou vieillis depuis le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1935.

(41) *De Latinitate falso suspecta* cit., p. 322.

(42) *Précellence* cit., pp. 309 s.: «Mais, comme bien avisez, encore que leur langage fist son proufit de

celle du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> s., surtout dans le cadre de sa déclinaison personnelle de la polémique anti-italienne poursuivie principalement dans la *Précellence* et dans les *Dialogues*.

Certains des mots soulignés dans le manuscrit de Berne concernent des termes qui font l'objet d'explications linguistiques de la part d'Estienne.

C'est le cas du substantif *ostiex*, à l'intérieur d'un vers souligné au f. 7vb *A nos ostiex chascun au sien* (Le Chapelain, NRCF 60, v. 200 de la transcription diplomatique de B). Ce mot a attiré l'attention d'Estienne d'un point de vue historique dans la *Précellence* (p. 400): «On voit que nos ancestres, ayans faict quitter à ce mot *hoste* la signification de *hostis* et prendre celle de *hospes*, eux en leur *hoste* ont suivi ceste faute»; la faute en question est celle d'avoir «osé changer la signification en ceux esquels nos predecesseurs s'estoyent departis de la latine» (*ibid.*); le fait d'avoir trouvé, dans un manuscrit médiéval, un mot de la même famille sémantique a pu fournir du matériel à la citation des «ancestres».

Des passages entiers pourraient avoir attiré l'attention d'Estienne en raison de la présence de plusieurs mots appartenant à un champ sémantique intéressant à ses yeux. Un exemple est celui du lexique de la guerre, particulièrement cher à Estienne, qui y revient à plusieurs reprises<sup>43</sup>. Cet intérêt peut être à l'origine du soulignage, au f. 20vb, de la phrase *Veez vos cel branc qui la pent, | Qui a cel entrecor d'argent | et lou pon et lou heu d'or fin?*<sup>44</sup> Ou encore, celui pour *destrier*, qui figure au f. 25vb<sup>45</sup> *Entre les cuisses son destrier* (tout le vers est souligné); bien qu'il ne soit pas rare – mais il ne figure pas dans le *Dictionnaire* de Robert Estienne – Henri Estienne s'arrête à deux reprises sur ce mot: «On ne peut nier que *destrier* ne soit un des vocables de nos Rommans, pour signifier *un cheval de guerre*, que nous appelons autrement *un cheval d'armes*» (*Précellence*, p. 354); «Mais toutesfois l'espece de chevaux qui sont appelez Coursiers [...] est bien en plus grande estime. [...] Mesmes on a opinion que le cheval qui est appelé es Rommans *Un destrier* soit plustost de la sorte des Coursiers que des Roussins» (*Dialogues*, I, p. 94).

Le véritable dépouillement du ms. de Berne offre donc à Estienne des arguments pour ses thèses. Dans l'une de ses pages les plus intéressantes, Estienne remarque que Bembo avait cité comme des emprunts à la langue provençale dans le texte des trois couronnes italiennes – Dante, Pétrarque et Boccace – des mots qui sont génériquement gallo-romans, et non strictement provençaux<sup>46</sup>: «Pietro Bembo vient encore à un autre denombrement de mots pris des Provençaux: *guiderdone*, pour guerdon [...] *altresi*, pour aussi, pareillement. [...] Quant aux autres, il use luy mesme d'aucuns en ce livre-là, mais principalement de *altresi*»<sup>47</sup>. Il est intéressant de voir que *autresi*, qui n'est pourtant pas cité dans sa forme française dans la *Précellence*, est souligné au f. 42va<sup>48</sup>. Le mot *guerdon* est cité ailleurs dans la *Précellence* (p. 403): «Le second plaintif [contre les Italiens] est qu'ils ont depravé plusieurs de nos mots, en adjoustant des lettres aux uns et en ostant aux autres: [...] quant aux noms, *guiderdone* pour

celuy des Latins, en plusieurs sortes (d'où vient qu'ils donnoient à leurs livres le nom de rommans; et eux aussi qui les ont composez sont aujourd'hui appelez Rommans, comme j'ay dict ci-dessus), ils ne laissoient pas d'en faire une grande provision d'ailleurs aussi...».

(43) Cf. *Conformité* cit., Préface, *passim*; et *Précellence* cit., pp. 412 ss.

(44) *Chevalier à l'épée*, éd. cit. vv. 433-435.

(45) *Ibidem*, v. 1129.

(46) Cf. *Précellence* cit., p. 408: «Mais il est vraysemblable que du temps des premiers enrichisseurs de la langue italienne (c'est-à-dire, des anciens auteurs qui enrichissoient leur langue de la nostre), et es lieux où ils estoyent, on appliquoit ce mot [la locution *faire mestier*] encores autrement que maintenant, ce qu'il faut aussi penser des autres».

(47) *Précellence* cit., pp. 351-352.

(48) *Les putains et les lecheors*, NRCF 64, v. 28: *Que vos avez autresi fete*.

*guerdon*», et il est en effet lui aussi souligné, avec son article *lou* au f. 55ra<sup>49</sup>. Dans les deux cas, l'attention d'Estienne paraît porter sur le caractère archaïque de ces mots.

Un cas plus compliqué est celui de deux passages soulignés aux ff. 19rb-19va (*Chevalier à l'épée*, vv. 351-371 éd. citée). Dans le premier, tous les vers sont soulignés, et les deux derniers sont mis en évidence par une ligne ondulée dans la marge:

Desus les doblers blanc et biax	351
Les salieres et les coutiax	
Après lou pain et puis lo vin	
Es copes d'argent et d'or fin.	354

À côté des deux premiers vers figurait une glose de mise en valeur du lexique: *Apparat(us ?) ... | servietes(?)*, que l'on pourrait supposer destinée à commenter *dobliers*; à côté du v. 354 la séquence *es copes* est copiée dans la marge.

Dans le deuxième passage, quelques vers plus loin, seuls les vv. 369 et 371 sont soulignés et le mot *touaille*, à la fin du v. 371, est repris dans la marge:

Quant mengié orent a plenté,	367
Lors furent serjant apresté,	
Qui doblers et napes osterent,	
Et qui l'eve lor aporerent	
Et la toaille a essuier.	371

Ces deux groupes de vers peuvent avoir suscité l'intérêt de notre lecteur à plusieurs niveaux. Premièrement, *Couteaux* (v. 352) et *coupes* (v. 354) sont cités dans les *Hypomneses de Gallica lingua*: «Quemadmodum autem diphtongus *ou* adeo nobis placuit, ut *el* et *ou* alicubi in eam verterimus: ita etiam ipsam *u* a nobis in eam versam in multis fuisse sciendum est. Sic [...] *Couteau*, pro quo olim *Coutel* (quo hodieque nationes quaedam utuntur) ex *Cultellus*: *Moult*, vox antiquissima, ex *Multum*; [...] *Coupe* ex *Cupa*»<sup>50</sup>. La glose marginale *touaille* pourrait renvoyer à un passage de la *Précellence* où Estienne se méprend à propos des emprunts italiens au français:

Je viens à ceste partie d'oraison qu'on nomme les *verbes*: c'est à dire à monstrier comment les Italiens n'ont pas moins faict leur prouffit de nostre langage ici que là; encore que là ils ayent fouillé par tout, voire jusques à nous prendre une *touaille* (dequoy il ont faict *una tovaglia*)...<sup>51</sup>

Deuxièmement, dans les deux passages soulignés on remarque des cas de coordination de deux mots, et plus particulièrement la coordination de deux quasi synonymes (*dobliers* et *napes*), tournure syntaxique qui attire l'attention d'Estienne:

... usant de mots synonymes, ou qui sont presque synonymes, souventesfois il [*sc.* nostre langage] use d'un qu'il prend du latin, et d'un autre qui ha apparence estre encore du langage gaulois. Pour exemple, quand il dit *franchement* et *librement*, il est croyable que le premier sort du langage gaulois, comme quant au second il est notoire qu'il vient du latin *libere*: tellement qu'il y auroit du langage romman avec des reliques du gaulois<sup>52</sup>.

(49) *Auberee*, NRCF 4, v. 293 de la transcription diplomatique, v. 297 de l'édition.

(50) *Hypomneses* cit., p. 108.

(51) *Précellence* cit., p. 369.

(52) *Ibidem*, pp. 290-291. Estienne utilise *gaulois* pour définir les éléments de substrat (*ibidem*, p. 297: «...car qu'il [*benne*]; soit du vieil François (s'il ne faut dire gaulois plutost que vieil François) nous en avons le tesmoignage de Festus: *Benna lingua Gallica genus vehiculi appellatur*») aussi bien que ceux de superstrat

L'on peut retrouver cette attention pour le doublet synonymique dans d'autres passages mis en relief, tel que *genz et adrois*, soulignés au f. 17vb (*Biax chevaliers genz et adrois*, v. 161 du *Chevalier à l'épée*)<sup>53</sup>.

## 2.2 Locutions et proverbes; phonétique

Beaucoup plus riche est la moisson des locutions soulignées<sup>54</sup>, parmi lesquelles *grant aleure* (f. 8va, Di Stefano p. 36b s.), *se met ... au chemin* (f. 10va, Di Stefano p. 299b ss), *plain pié* (f. 18ra, Di Stefano p. 1385a) *.i. et .i.* (f. 22vb, Di Stefano p. 1733a), *que tort que droit* (f. 44va, Di Stefano p. 1700b s), *pou o grant* (f. 48rb) et en général des tournures de phrases: *Si t'en rendré en champ vaincu*, f. 8ra; *Mes nus d'ax .ii. n'en a lo tort* | *Si en face Dex demostrance*, *ibid.*; *huis fet verroillier*, f. 48ra; *le lonc del jor* f. 50ra...

Plusieurs des citations soulignées sont citées par Estienne dans ses réflexions linguistiques. C'est le cas, entre autres, de *venir a bon port* (Di Stefano, p. 1419c s.), soulignée au f. 22va<sup>55</sup> et qui n'est pas présente dans le *Dictionnaire* de Robert Estienne. La locution est citée dans la *Précellence*, p. 268: «Nous disons aussi, *son entreprise est venue à bon port*, de celui qui en a eu bonne issue et en est venus à son honneur». La seule occurrence de cette locution utilisée par Estienne que j'ai pu repérer est dans l'*Apologie*, chap. vi, où le contexte (dans le passage il est question d'un marchand et de la mer) suggère qu'Estienne joue avec le sens concret: «Un qui fait train sur la mer emprunte cent francs: mais ils luy sont prestez à la charge que si sa marchandise *vient à bon port*, outre les cent francs, il donnera la moitié du proffit»<sup>56</sup>.

Le cas de *a tastons* (Di Stefano, p. 1654a) est encore plus évident. La locution, soulignée au f. 44vb *Vint a tastons sire Gonberz*<sup>57</sup>, fait l'objet d'un passage de la *Précellence* (pp. 408-409):

Ce mesme auteur (j'enten Bembo) use d'une façon de parler italienne-françoise fort belle, mais laquelle maints Italiens ne pourroyent pas entendre, et peu de François faudroyent à l'entendre: c'est où escrit, *Quanto egli già nell'entrar de' suoi ragionamenti andava tentoni, si come quello che nel buio era*: car *andava tentoni*, c'est au lieu de ce que nous disons, *Il alloit à taston*; mais cela est dict ici metaphoriquement, et d'autant ha-il meilleure grace. Quant à ce mot *tentoni*, il est tout evident que ceux qui disent *a tentone*, approchent plus pres de nostre mot, et encore plus pres les Napolitains, qui prononcent *a tantone*.

Bien que dans la *Précellence* Estienne ne fasse pas allusion à l'époque à laquelle la locution remonte, le fait d'avoir trouvé une attestation de cette expression figée dans un texte en ancien français a pu attirer son attention et justifier sa mise en évidence.

Un cas semblable est celui des vv. 846-847 du *Chevalier à l'épée*: *Qu'en die que j'ai bele drue* | *Et qu'ele est de bon leu venue*, f. 23va, où l'on peut distinguer l'intérêt pour le mot *drué* de celui pour la locution *venir de bon lieu* (cf. Di Stefano 957a); ni

par rapport au latin (*ibidem*, p. 368: «J'ajousterai qu'ils [les Italiens] nous ont pris aussi les mots qu'il est vraisemblable que nous ayons de nos Gaulois: comme *heberge*, ou *herberge*. [...] Je di qu'il est vraisemblable que nous l'ayons de nos ancestres Gaulois, veu qu'aujourd'hui encore les Alemans en usent»); cf. aussi *ibidem*, p. 309.

(53) *Gent* est glosé dans le *Dictionnaire* de Robert Estienne, s.v. «Lautus homo, Nitidus, Concinnus. *Corps gent et menu*, *Corpus subtile, vel gracile*».

(54) Citées ici avec référence à G. Di Stefano, *Nouveau dictionnaire historique des locutions. Ancien Français, Moyen Français, Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2015.

(55) *Chevalier à l'épée*, vv. 734-735: «*Biax sire*» fait il «*a bon port* | *Iestes venuz, mes or me dites ...*».

(56) *Apologie* cit., t. I, p. 183.

(57) Jean Bodel, *Gombert et les deus clers*, NRCF 35, v. 93 de la transcription diplomatique de B = v. 95 de l'édition.

l'un ni l'autre ne sont cités par Estienne, mais dans la *Précellence*, toujours parmi les mots que, selon Bembo, Dante et Pétrarque ont emprunté au français, il relève *drudo*<sup>58</sup>. Pour la locution, Estienne songeait vraisemblablement à l'équivalent latin *nobili loco*; dans le commentaire sur l'adverbe *bene-bien* du *De Latinitate falso suspecta*, on trouve un passage dans lequel il montre qu'en français on dit *un homme bien né*, ce qui équivalait au latin *homo bene natus*<sup>59</sup>. La locution *de bon lieu* (pas *né de bon lieu*) est utilisée à plusieurs reprises dans l'*Apologie*, et l'intérêt pour l'antiquité de cette locution devait être augmenté aussi par sa proximité avec l'expression *avoir le cueur (assis) en bon lieu*, qui fait l'objet de quelques répliques des *Dialogues*<sup>60</sup>.

L'intérêt pour les locutions est étroitement lié à celui pour les proverbes, matière à laquelle Estienne est particulièrement sensible, étant donné la quantité d'exemples qu'il fournit en général dans ses œuvres et en particulier dans la *Précellence*; on sait d'ailleurs qu'il consacra à ce sujet le recueil des *Prémices*<sup>61</sup>. C'est précisément dans la lettre au lecteur au début de cette œuvre qu'il souligne l'importance des textes en ancien français comme réservoir de proverbes: c'est «par la lecture des Rommans», nous dit-il, qu'il a «enrichi» ses exemples. En outre, il tient à remarquer que cette connaissance est de première main et lui vient de la lecture des mss.:

Or ce qui m'occasionna de composer ces epigrammes, fut que ledict roy Henri III, lisant quelques proverbes en mon livre de la precellance du langage François [...] me dit qu'il doutoit touchant deux s'ils estoient anciens. Car cela donna entree à un discours assez long touchant nos proverbes. Mais quelques jours après je gagnay ma cause à pur et à plein, luy ayant monstré ces deux proverbes dont il doutoit en un vieil livre escrit à la main. Il advint puis que les propos tenus cependant touchant quelques proverbes, chatouillerent tellement mon esprit qui ja d'ailleurs les caressoit, qu'ils l'inciterent à trouver ceste invention<sup>62</sup>.

On peut citer l'exemple des deux vers *Mieux vient il a anor morir | Qu'a honte vivre longuement*, sur lesquels se termine un passage souligné au f. 21rb<sup>63</sup>. Le proverbe peut être mis en rapport avec «Il vaut mieux mourir que mal vivre» – avec ses variantes –, cité dans les *Prémices*<sup>64</sup>.

Beaucoup plus difficiles à évaluer sont les soulignages où l'on pourrait entrevoir un intérêt phonétique: le ms. de *Berne* présente des traits dialectaux marqués, ce qui pourrait être mis en relation avec l'attention d'Estienne pour les parlers régionaux, d'autant plus qu'à plusieurs reprises il explique que certains traits de «l'ancienne langue» survivent dans les dialectes<sup>65</sup>. On pourrait entrevoir ce type d'attention derrière des soulignages

(58) *Précellence* cit., p. 352 «Il vient puis à drudo...».

(59) *De Latinitate falso suspecta* cit., pp. 259 s.: «Quinetiam quod dicimus *Un homme bien né* fortasse dici possit *homo bene natus*. Male enim (meo quidem iudicio) in hoc loco Horatii, lib. Carm. 4, *Utunque defecere mores, Dedecorant bene nata culpa*, quidam *bene nata* ad generis nobilitatem retulerunt, et exposuerunt *honesto loco nata*: quum ea quae apud poetam praecedunt indicare videantur illud ab eo latius extendi, ita ut perinde sit ac si dicisset, *Quae quandam naturae bonitatem erant nacta*: ut explicavi in scholiis margini editionis meae appositis».

(60) *Dialogues* cit., II, pp. 67, 188, 193.

(61) H. Estienne, *Les Premices, ou Le I livre Des Proverbes epigrammatizez, ou, Des Epigrammes proverbializez* [1593], Genève, Slatkine Reprints, 1968. Cf. J. Pineaux, *La formule proverbiale dans la Précellence*, in *Henri Estienne, "Cahiers Saulnier"* cit., pp. 85-96; B. Boudou, *Proverbes et formules gnomiques chez Henri Estienne: de l'histoire à la poésie*, "Seizième Siècle" 1, 2005, pp. 161-174.

(62) *Prémices* cit., non folioté.

(63) *Chevalier à l'épée*, éd. cit., vv. 588-589.

(64) *Prémices* cit., p. 158.

(65) Cf. *infra* n. 86.



comme: *ax* (eux), *chardonax* (cardinaux)<sup>66</sup> et la rime *bugles: avugles*<sup>67</sup>. Dans d'autres cas, où plus d'un mot est souligné, il est plus difficile de reconnaître une attention spécifique.

### 2.3 Notes diverses

Restent les cas où l'argument linguistique ne peut pas être invoqué pour expliquer la présence de soulignages, signes ou annotations dans les marges. Il s'agit de passages pour lesquels on a plus de mal à repérer des parallèles dans l'œuvre d'Estienne; il est donc tentant d'y voir le reflet d'une lecture faite pour le seul plaisir de savourer la narration, ou bien pour la recherche de matériel pour sa propre production narrative.

L'un des nombreux passages soulignés du *Chevalier à l'épée* présente une description de la beauté de la dame (vv. 641-649; f. 21vb):

Lou chief ot bloi et plain lo front  
Et ses sorcis qui dogié sont,  
Les iauz vers, lo nes bien assis,  
Et fres et coloré lo vis;  
La boche petite et riant  
Et lou col lonc et avenant  
Les braz lons et blanches les mains  
Et les costez soués et plains;  
Soz les dras la char | blanche et tendre.

Dans la marge de ce passage, la main d'Estienne glose *Beauté*. Il est intéressant de mettre en rapport ce passage avec un extrait de la *Précurrence* (p. 234), où Estienne relativise le sujet des canons de beauté:

Je di que le plus doux langage n'est pas tousjours le plus beau et le plus gentil, ne de meilleure grace, comme la plus blanche femme n'est pas tousjours la plus belle et gentile; mais comme on l'appelle blanche, quand on ne peut pas dire qu'elle soit noire, pareillement un langage doit estre tenu pour doux, quand on n'a point d'occasion de dire qu'il est rude. Et adjousteray que comme les jugemens de l'oeil sont divers quant au degré de blancheur, auquel la beauté d'un visage féminin doit atteindre (car aucuns ont dict qu'Helene eust esté plus belle si elle n'eust pas esté si blanche), ainsi les jugemens de l'oreille sont fort differens, quant au degré de douceur, auquel un langage doit parvenir.

Le rapport entre blancheur et beauté, sur lequel le passage du *Chevalier à l'épée* insiste deux fois (*blanches les mains; la char blanche et tendre*), revient aussi dans le *Dialogue II* d'Estienne, à propos du fait que les «Mores ne se moquent pas moins d'un homme blanc, que nous d'un noir» au point qu'ils «ont bien la blancheur, estant au corps d'un homme, en [...] grand' horreur»<sup>68</sup>.

En général – même si on ne sera jamais sûr du fait que les soulignages dans la première partie du ms. de Berne soient de la main d'Estienne – la convergence entre les passages sur lesquels l'attention du lecteur s'est arrêtée et les intérêts de l'humaniste constituent un argument susceptible d'accréditer une telle hypothèse.

(66) Estienne revient à plusieurs reprises sur la palatalisation de CA- (et sur l'absence de palatalisation en Picard): cf. surtout *Hypomneses* cit., pp. 54 s. et *De Latinitate falso suspecta* cit., pp. 11, 24 s.

(67) Au f. 66rb: *Deus bordeors ribauz*, vv. 41-42, éd. in W. Noomen, *Le Jongleur par lui-même*, Louvain-Paris, Peeters, 2003. Dans la marge, une note seulement en partie lisible: ...ugle.

(68) *Dialogues* cit., II, p. 270; cf. aussi *ibid.* p. 51. Pour une comparaison avec une description de beauté féminine, cf. *Apologie* cit., t. II, pp. 891 s. et note 128.

### 3. Notes de lecture dans la deuxième partie du ms.: narration

Le profil d'Estienne narrateur – dans l'*Apologie*, mais en partie aussi dans les *Dialogues* – est l'un des aspects les plus intéressants de la personnalité de l'humaniste français, qui enrichit son portrait de nuances supplémentaires. Dans une analyse d'ensemble de la «nouvelle dans l'*Apologie*»<sup>69</sup>, L. Clément a mis en évidence le fait qu'Estienne, bien que connaisseur de fabliaux<sup>70</sup>, ne semble pas les avoir utilisés comme sources directes pour ses contes; même si plusieurs motifs que l'on retrouve dans ses textes sont présents dans les fabliaux du ms. de Berne, il préfère utiliser la version d'auteurs qu'il sent comme plus proches de sa sensibilité, comme Boccace ou le Pogge<sup>71</sup>.

Le problème des sources médiévales qu'il aurait pu utiliser pour la matière des contes, surtout facétieux, de l'*Apologie* n'est pas seulement lié aux fabliaux de la première partie du ms. de Berne. En effet, dans la seconde, Estienne pouvait trouver un ensemble de récits enchâssés dans un cadre en lisant les *Sept sages de Rome*, dont Berne présente la version en prose L<sup>72</sup>, acéphale. Dans ce texte, l'impératrice et les sept sages racontent chacun leur tour une histoire à l'empereur pour le convaincre de la culpabilité ou de l'innocence de son fils, accusé à tort par l'impératrice d'avoir essayé de la violer. L'avis de Clément est que les notes dans cette section du ms. ne sont pas de la main d'Estienne.

Dans cette partie du codex, on observe une stratification de notes de lecture dont la fonction est plus facile à interpréter: le souci de tous les lecteurs a été celui de marquer le début des contes, le ms. étant dépourvu de rubriques, initiales ornées ou autres marques de subdivision du texte. Les annotations les plus anciennes sont d'une main du xv<sup>e</sup> siècle qui écrit en italien – Glose1 –, à laquelle s'ajoute une main du xvi<sup>e</sup> siècle qui écrit en latin – Glose2, dont les annotations sont toujours précédées d'un petit pied-de-mouche qui sert de renvoi dans le texte. La graphie de cette Glose2 ressemble bien à la main d'Estienne<sup>73</sup>, toutefois l'encre est plus claire et l'écriture est beaucoup plus posée que celle des gloses de la première partie du ms. – ce qui pourrait s'expliquer en supposant une séance différente de lecture, en tenant compte aussi du fait que les notes sont en latin et ont une fonction de repère pour la lecture.

Dans la marge de tête du f. 184r, cette même Glose2 ajoute le titre *Septem Sapientes*.

La seule annotation linguistique dans cette partie du ms. est au f. 185va: les mots *li cuens de Namur* dans le texte sont soulignés et repris dans la marge par une main qui écrit *cuens conte*. La typologie de l'intervention, l'encre et la graphie rapprochent cette Glose3 des notes de lecture de la première partie du ms.; la graphie n'est pas incompatible avec celle d'Estienne. On ajoutera une Glose4 – difficile à dater – qui elle aussi marque les articulations du texte, en les numérotant.

Deux marques de lecture supplémentaires sont constituées par des croix et des *maniculae* dans les marges, dont la fonction est probablement celle de signaler les articulations du texte. On est tenté de reconnaître l'encre de Glose1 dans celle des *maniculae* mais cela n'est qu'une supposition.

(69) Clément, *Henri Estienne et son œuvre française* cit., pp. 92-106.

(70) Clément suppose qu'il est «vraisemblable qu'Estienne avait eu entre les mains d'autres recueils manuscrits de fabliaux», *ibidem*, p. 95 – ce qui, pour l'instant, reste à prouver.

(71) *Ibidem*, pp. 95-97.

(72) La seule édition actuellement disponible est celle de Le Roux de Lincy, *Roman des Sept sages de Rome en prose*, en appendice à A. Loiseleur Deslongchamps, *Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe*, Paris, Techener, 1838.

(73) Outre les textes annotés par Estienne et déjà signalées par Clément, on peut comparer: Bern, Burgerbibliothek, Cod. 459; Basel, Universitätsbibliothek, Frey-Gryn Mscr II 26, Nr. 421-424, et les éditions citées *supra* nn. 25-26.

Le tableau qui suit présente la transcription des annotations de Glose1, Glose2 et Glose4, avec renvoi aux pages de l'édition des *Sept Sages* par Leroux de Lincy.

f.	Leroux de Lincy	Glose1	Glose2-Estienne (?)	Glose4
184ra	p. 23, l. 7		<i>De apro</i>	
184va	p. 25, l. 2			<i>secon</i>
184vb	p. 25, l. 5	<i>lo sicondo amaestramento di mastre Ulise d'Epogras e del nipote</i>		
185ra	p. 25, l. 25		¶ <i>De Hypocrate</i>	<i>secon</i>
186rb	p. 29, l. 5	<i>lo terzo amaestramento della 'nperadrice di colui che taglò la testa a suo padre</i>		
186va	p. 29, l. 24		¶ <i>De Octaviano Imp. et fure fisci, ex Herodoto</i>	
188rb	p. 34, l. 15	<i>lo terzo amaestramento di Lentalas del vavasoro e di sua dama che 'l fece piglare e frustare per tutta Roma</i>		
188va	p. 34., l. 27			<i>terçi</i>
188vb	p. 35, l. 15		¶ <i>De uxore que maritum exclusit ut a custodibus comprehenderetur</i>	
190ra	p. 38, l. 19	<i>lo quarto amaestramento della 'nperadrice del siniscalcho che menò la molgle a giacere collo re suo sire</i>		
190ra	p. 39, l. 10		¶ <i>De senescalcho qui regi aegrotanti uxorem suam pro argento supposuit</i>	
191va	p. 42, l. 16			<i>quart</i>
191vb	p. 43, l. 10		¶ <i>De sene et iuvenula cui fecit venas aperire</i>	
194rb	p. 50, l. 9		¶ <i>De clerico nigromanta et eius turri ignita</i>	<i>quinct[</i>
196rb	p. 55. l. 12			<i>quinto</i>
196va	p. 55. l. 27		¶ <i>De pica et uxore adultera</i>	
198ra	p. 59, l. 13		¶ <i>De Herode imp. et VII sapientibus</i>	<i>se</i>
200rb	p. 65, l. 9			<i>sesto</i>
200va	p. 65, l. 25		¶ <i>De Noverca que privigno res furtivas supposuit</i>	
201vb	p. 68, l. 20		¶	<i>po (?)</i>
202r	p. 69, l. 23			<i>seti</i>

Bien que difficiles à attribuer, ces *marginalia* nous aident à mettre en lumière quelques aspects supplémentaires de la vie du ms. Il a été lu par des Italiens, au moins deux – Glose1 et Glose4, qu'on serait tenté de rapprocher, au moins chronologiquement – à une époque où le texte des *Sept sages* se trouvait déjà dépourvu de sa partie initiale (cf. la numérotation des contes). Il est probable que ces notes italiennes doivent se placer après les souscriptions en français des *xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup>* siècles figurant à la fin du texte<sup>74</sup>.

Il est plus intéressant de noter les différences dans l'attitude des lecteurs face au texte. Glose1 et Glose4 utilisent les annotations pour marquer les changements de scène, quand l'impératrice prend la parole, le soir, ou quand l'un des sept sages arrive au palais impérial, le matin. Glose2 ne montre aucun intérêt pour le cadre des récits, qu'il ne numérote pas, et il omet de marquer si les contes sont racontés par l'impératrice ou par l'un des sages, en se limitant à signaler le début exact du conte.

Un indice pour attribuer à Estienne ces *marginalia* pourrait être l'annotation au f. 186va: *De Octaviano imperatore et fure fisci, ex Herodoto*.

Dans le passage des *Sept sages*, l'impératrice raconte à son mari l'histoire d'Octavien, qui possédait tellement de richesses que celles-ci occupaient entièrement la tour du croissant (Château Saint-Ange). L'un des sages, aidé par son fils, trouva le moyen de s'emparer d'une partie du trésor; quelque temps après, ils essayèrent de répéter leur exploit, mais le sage tomba dans un piège construit après le premier vol: une chaudière enterrée remplie de poix d'où il était impossible de sortir. Le sage demanda alors à son fils de lui couper la tête, afin que l'empereur ne découvre pas son identité et que sa famille n'ait pas à souffrir des conséquences de son crime. L'empereur, pour essayer de découvrir l'identité du voleur sans tête, ordonna à deux valets de fouiller Rome à la recherche de quelqu'un en larmes, qui serait donc lié au mort décapité. Rusé, le fils du sage se blessa à la cuisse afin que, lorsque les valets demanderaient pourquoi ses deux sœurs se tourmentaient, un bon prétexte cachât la véritable cause de leur affliction.

Le motif du voleur pris au piège auquel son compagnon coupe la tête est extrêmement répandu dans les littératures occidentales. Ce qui intéresse ici est le fait que le lecteur du ms. de Berne reconnaisse dans le conte de l'impératrice l'histoire de Rhampsinite racontée par Hérodote dans le grand *excursus* sur l'Égypte du deuxième livre des *Histoires* (2, 121), et qui constitue l'une des premières attestations du motif. Chez Hérodote, le conte présente beaucoup de différences mais il s'agit toujours d'un couple de voleurs qui s'emparent des richesses du roi (le pharaon Rhampsinite), dont l'un tombe dans un piège et, ne pouvant pas en sortir, demande à l'autre de lui couper la tête. Détail non négligeable, chez Hérodote il s'agit des deux fils de l'architecte du trésor du pharaon, donc toujours de quelqu'un qui entretient un rapport de familiarité avec le souverain.

Le lecteur qui ajoute *ex Herodoto* est donc assez érudit pour connaître la version du conte fournie par l'historien grec; évidemment, au *xvi<sup>e</sup>* s., Hérodote est désormais un auteur bien connu, surtout après la traduction latine de Laurent Valla<sup>75</sup>, et tout lecteur pouvait connaître la nouvelle de Rhampsinite à travers l'élaboration donnée par Bandello dans ses *Novelle* (I, 25, qui ne cite pas explicitement Hérodote), ou bien par des répertoires. Mais on ne peut pas négliger le rôle joué par Estienne dans l'histoire du texte des *Histoires* au *xvi<sup>e</sup>* siècle, dont il publia le texte grec et la traduction latine

(74) Cf. *supra*, pp. 229-230.

(75) Cf. en général *Hérodote à la Renaissance*, études réunies par S. Gambino Longo, Turnhout, Brepols, 2012.

de Valla abondamment revue (1556), et sous le label duquel il inscrit son œuvre narrative, l'*Apologie pour Hérodote*.

Dans ce même ouvrage Estienne insère une traduction française du passage en question. Le chapitre xv de cet ouvrage est consacré aux «larrecins de nostre temps», mais, après bon nombre d'exemples qui visent à définir les qualités du «bon» voleur, Estienne cite «aussi un exemple ancien pris de celui, à l'apologie duquel (c'est-à-dire pour lequel) ce traicté sert de preparatif». Dans la brève introduction, l'auteur se soucie de situer le conte dans son contexte:

Voici donc l'histoire du tour ou plustost des tours d'un Villon, non pas natif de France, mais d'Egypte: non pas mort un peu devant nostre siecle, mais depuis deux mille cinq cens ans, et plus: laquelle tiree d'Herodote, sera traduicte par moy avec autre fidelité qu'elle ne se trouve ni en la traduction Latine de Laurent Valle [...] ni en la Françoisie, qui est pour le jourd'hui en lumière<sup>76</sup>.

Après sa traduction, effectivement très fidèle, Estienne revient sur la polémique avec Valla, puis il ajoute quelques considérations sur «l'argument de ceste histoire»:

Il est tel qu'il m'a semblé que place luy estoit deue et quasi ja faicte en ce lieu. Car nous voyons qu'elle est escripte d'un larron auquel l'auteur attribue ces deux singularitez qui nous ont esté ja monstrees es exemples precedents en ceux de nostre temps, a-sçavoir tresgrande finesse avec tresgrande hardiesse. En quoy nous pouvons congnoistre combien sert de conferer les histoires ensemble, et notamment celles d'un temps avec celles de l'autre<sup>77</sup>.

Toute la signification du comparatisme d'Estienne est contenue dans cette dernière phrase: en véritable humaniste, il ne peut que voir les continuités (la «conformité») entre les histoires contemporaines qu'il relate et celle qu'il traduit d'Hérodote, ce qui est au fond la véritable «apologie» pour l'historien grec. Cette phrase s'enrichit d'une subtilité encore plus fine si l'on tient compte du fait qu'Estienne avait eu la preuve de cette continuité culturelle en lisant une version très proche du même conte dans son manuscrit des *Sept sages*.

L'attribution de la note marginale à sa main reste impossible à déterminer avec certitude; mais, au fond, la question n'est pas tellement importante. Ayant eu entre ses mains le manuscrit, l'ayant lu avec soin dans la première partie, il est plus que probable qu'il ait continué sa lecture, en retrouvant un conte dont le motif lui était bien connu.

#### 4. Conclusions: médiévistique renaissante

L'intérêt suscité par le ms. de Berne aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles – ou par ses deux premières parties, le *Perceval* de Chrétien demeurant sans marques de lecture – est prouvé par la longue série d'annotations et soulignages, auxquels il faut ajouter les ex-libris, qui nous permettent de reconstituer l'histoire du codex d'une façon assez précise. Lu par au moins deux Italiens, il passe aussi entre les mains d'un certain *Rougeault*; au xvi<sup>e</sup> siècle, il attire l'attention de plusieurs savants. Dans cette chaîne se détache la figure d'Estienne, dont on connaît l'intérêt pour les textes médiévaux.

(76) *Apologie* cit., t. I, p. 341.

(77) *Ibidem*, p. 346.

En effet, Estienne montre qu'il connaît les auteurs du Moyen Âge, latins (Grégoire de Tours, par exemple<sup>78</sup>), italiens et surtout français. Il connaît Dante et il cite abondamment Pétrarque et Boccace, ce dernier peut-être à travers des copies manuscrites<sup>79</sup>: à ce propos, il faut rappeler le séjour du jeune Henri chez les Manuce, éditeurs des trois couronnes avec le support de Bembo. De Brunet Latin, il cite l'éloge du français fait dans le *Trésor*, qu'il semble avoir lu uniquement dans sa version italienne: «un livre intitulé, *Il thesoro di M. Brunetto Latino Fiorentino* [sic], precettore del divino poeta Dante»<sup>80</sup>, peut-être l'incunable de 1474.

Parmi les auteurs français, il cite abondamment le *Roman de la Rose*, il a des mots d'éloge pour *Perceforest*<sup>81</sup>, il connaît le *Roman d'Alexandre* et les *Vœux du Paon*, *Judas Macchabée*, Gaston Phébus, Gace de la Buigne (cité comme Gace de la Vigne), Huon de Méry, Froissart; peut-être la *Chronique rimée* de Philippe Mouskés<sup>82</sup>; il est possible qu'il ait connu quelques isopets, même si cela n'est pas certain<sup>83</sup>. On n'est pas en mesure d'évaluer sa connaissance de la poésie troubadouresque, dont il paraît possible d'entrevoir quelques reflets («je leur pouvois...objecter que Petrarque a pris quelques inventions de nos poetes provençaux»<sup>84</sup>).

Son attention est éminemment linguistique: de ce point de vue, Estienne souligne que ses réflexions sur le parler *romman* et les parlers régionaux sont en relation:

Comme donc j'ay comparé-là nos dialectes aux maisons qu'un homme fort riche ha aux champs, desquelles il fait comte, encore qu'elles ne soyent si bien basties ne meublées que celles de la ville: ainsi maintenant je diray que le vieil langage n'est pas du tout mesprisé par celui que nous avons, mais luy est comme seroit à ce riche homme, outre tous les autres biens, un grand chasteau qui auroit esté de ses ancestres, et auquel trouvant quelques beaux membres, encore que le bastiment fust à la façon ancienne, il ne le voudroit laisser du tout deshabeté. Car il me semble que je puis accompagner tant de rommans anciens qu'ha nostre langage, à un tel chasteau, et les beaux vocables et beaux traits que nous y trouvons, aux beaux membres qu'on trouve en cest edifice, encore qu'il soit à la façon antique. Et pource que je sçay bien que les louanges que je donneay à ce vieil langage seront subjectes à preuve, à cause que plusieurs le mesprisent, je ne veux point parler sans exemple d'aucune sorte d'icelles<sup>85</sup>.

Dans son modèle linguistique, Paris, en tant que capitale du royaume, est le moteur de l'innovation linguistique; ainsi, se pencher sur les «dialectes françois» ou provençaux a un intérêt comparable à l'action de fouiller dans les textes anciens:

aucuns mots sur lesquels on dit les leurs avoir esté faicts, ne sont en usage qu'en Provence, ou en quelque autre endroit de France: ou bien ne se trouvent qu'en quelques Rommans<sup>86</sup>.

(78) *Précellence* cit., p. 258.

(79) cf. *Précellence* cit., p. 357 «Ce qu'on peut dire aussi de *santa* [*santà*, *santé*], qu'on nous tesmoigne se trouver en vieux exemplaires de Boccace, en quelques endroits».

(80) *Précellence* cit., p. 225.

(81) *Prémices* cit., Lettre au lecteur (non paginé): «qui est le plus digne d'estre leu, comme il est le plus long de beaucoup».

(82) *Ibidem*, p. 305.

(83) Cf. *ibidem*, p. 340: «Au demeurant il faut considérer aussi une autre chose: c'est que nos predecesseurs lisoient fort curieusement les fables d'Esoppe (ce qui a esté cause de les faire mettre en vers par plusieurs), et de là ont tiré beaucoup de proverbes plaisans et de bonne grace»; le passage de l'*Apologie* cit., p. 654, peut être expliqué par les traductions françaises d'Esoppe du xv<sup>e</sup> s.: «Pareillement se dit par derision, Du temps che les bestes parloyent. Car c'est autant que si on disoit, au temps jadis que les hommes estoient si sots qu'ils se laissoient persuader que les bestes parloyent. Ce qui est dict (comme je croy) pour le regard des fables d'Esoppe, lesquelles se trouvoient des lors traduites en nostre langue».

(84) *Précellence* cit., p. 184.

(85) *Ibidem*, pp. 302-303.

(86) *Précellence* cit., p. 251.

À travers une lecture attentive qui implique le fait de «sentir le style de nos rommans», le but d'Estienne est clair: «tirant quelques pieces de divers magazins de nos rommans» il veut «monstrer comment par leur moyen nous pouvons adjouster richesse sur richesse»<sup>87</sup>. Ce qui est en ligne avec les intérêts similaires dont la Pléiade faisait preuve, mais aussi avec la lexicographie telle qu'elle avait été pratiquée par Robert Estienne<sup>88</sup>. Ces textes sont en effet pour Henri «comme des Rabins pour la cognoissance de plusieurs choses qui appartiennent à nostre langage: et mesmement des proverbes»<sup>89</sup>: un intérêt surtout linguistique, certes, mais qui rentre à plein titre dans un intérêt culturel au sens large.

Il n'est pas sans importance de remarquer que l'attitude d'Henri Estienne envers la différence linguistique en diachronie et en synchronie ne se teinte pas d'un certain paternalisme qui limiterait ses intérêts à la possibilité de repérer des mots et des expressions sortis de l'usage, devenus rares et donc précieux. En tissant des liens entre des textes et des états de langue différents, il en souligne la continuité avec son époque, une attitude qu'il adopte entre autres dans ses réflexions sur la langue. Le ms. de Berne nous offre, à cet égard, un exemple précieux, où l'on peut surprendre Estienne au travail. Annotations et soulignages nous offrent un point de départ pour déceler les sources proches des œuvres de l'humaniste, toujours dans l'espoir de pouvoir reconstituer sa bibliothèque<sup>90</sup>, en faisant ainsi progresser notre connaissance du rapport que les humanistes de cette génération ont entretenu avec le Moyen Âge.

PIERO ANDREA MARTINA  
*Universität Zürich*

(87) *Ibidem*, p. 384.

(88) Par exemple la révision de Nicot du *Dictionnaire* de Robert: cf. Brandon, *Robert Estienne et le dictionnaire français au XVI<sup>e</sup> siècle* cit., p. 88.

(89) *Prémices* cit., lettre au lecteur (non paginée).

(90) N'existent pas encore, pour Estienne, des études semblables à celles portant sur les bibliothèques d'autres humanistes: cf. *Les labyrinthes de l'esprit. Collection et bibliothèques à la Renaissance*, R. Gorris Camos et A. Vanautgaerden (dir.), Genève, Droz, 2015 (comme pierre de touche, cf. surtout les contributions sur la bibliothèque de Rabelais, pp. 43-127).

Appendice: soulignages et annotations de lecture de la première partie du ms.

*Le Foteor*: NRCF 59, t. VI, pp. 51-75

f. 1va, v. 65-66: Si li pria *que* retenist | En gages tant *qu'il* revenist

f. 3va, v. 320: A maleür, *que* dites vos?

f. 3vb, v. 346: Si fust bien tens de *commencier*

*Le Chapelain*: NRCF 60, t. VI, pp. 77-99

f. 6ra, vv. 18-19: Diex te honisse, qu'as tu fet? | Nos somes tuit mort *et* deffet [À côté du v. 18: *honisse*]

f. 6ra, v. 21: A ce *que* li prevoz me het [Ligne de mise en relief dans la marge; à côté du v. 21: *A ce*]

f. 7ra, v. 140: De lor avoir la mescheance

f. 7va, v. 189: Sire, dist il, clamez me sui

f. 7va, v. 195: *Par* son barat issi me triche

f. 7vb, v. 212: Ne vos en *escondites* ja

f. 7vb, v. 222: A nos ostiex chascun au sien

f. 8ra, v. 241: Si t'en rendré *en* champ vaincu

f. 8ra, vv. 246-249: Si l'*en* rendra tot recreant. | Dist li prevoz: Je lou creant. | Au matin sera la bataille | – Diex *et* li droiz a chascun vaille!

f. 8ra, v. 262: *Que* cil qui vaincre se laira

f. 8ra, vv. 265-266: Mes nus d'ax .ii. n'*en* a lo tort: | Si *en* face Dex demostrance

f. 8va, vv. 327-328: *Et* les plaies grant aleure | Tantost *commencent* a saignier [Ligne de mise en relief dans la marge]

*Brifaut*: NRCF 61, VI, pp. 101-109 (numérotation des vers de la transcription diplomatique)

f. 9vb, vv. 3-4: A Arraz, Abeville a Lanz | M'est venu de *conter* talanz

f. 10ra, v. 35: Dont n'ot *en* lui *que* correcier

*Le Vilain de Farbu*: NRCF 62, t. VI, pp. 111-123

f. 10va, v. 11: Cax li lia en son rigot

f. 10va, v. 19: Se met li vilains au chemin

f. 10vb, vv. 47-49: Tel chose a la main *et* au doit | Sanz essayer *qui* meschaudoit | Mais une autre fois se je sai [Ligne de mise en relief dans la marge]

*Chevalier à l'épée: Two Old French Gauvain Romances. Le Chevalier à l'épée and La Mule sans frein*, ed. R.C. Johnston and D.D.R. Owen, Edinburgh and London, Scottish Academic Press, 1972

f. 16va, v. 18: L'*en* ne doit Crestien de Troies [À côté du vers: *Chrestien de Troyes*]

f. 16va, vv. 23-25: *Et* qui les fez des autres conte | *Et* onques de lui ne tint conte | Trop ert preudom a oblier [Double ligne de mise en relief dans la marge]

f. 16vb, vv. 38-40: Uns esperons a or chauça | Sor unes chaues decopees | De drap de soie bien ovree

f. 16vb, vv. 43-45: *Et* chemise gascorte *et* lee | De lin menuement ridee, | *Et* .i. mantel vair afublé [Double ligne de mise en relief dans la marge]

f. 16vb, v. 60: Li solax torna a declin

f. 17ra, v. 90: De chief en chief la verité

f. 17rb, v. 102: Ceste proiere est creantee

f. 17va, v. 129: Tantost en .i. chemin ferré



- f. 17vb, v. 161: Biax *chevaliers* genz *et* adrois
- f. 17vb, vv. 177-181: Ce *chevalier* qui la devant | S'en va sor cel cheval *ferrant*. | Moult en a veant *nus* mené, | Mes *nus* qui en soit retourné | N'avons nos pas encor veü
- f. 18ra, vv. 192-193: Ja avant *plain* pié no sivrez | Se vos avez *vostre* cors chier
- f. 18rb, v. 226: Uns autres prist lou Gringalet
- f. 18vb, v. 273: Et de son grant afaitement
- f. 19ra, vv. 321-324: Bien set qu'ele feist *que* vilainne, | S'el lou meist d'amours en painne | Don el ne traissist ja a chier; | Mes l'escondire li est grief
- f. 19ra, vv. 331-332: *Que* se vos avoie cranté | A fere *vostre* volenté
- f. 19rb, vv. 351-354: Desus les *dobliers* blans *et* biax | Les *salieres* *et* les *coutiax* | Aprés lou pain *et* puis lo vin | Es *copés* d'argent *et* d'or fin [À côté du v. 351: *Apparatus* (?) *servietes* (?); à côté du v. 354: *es copés* (ou *escopes* ?)]
- f. 19va, vv. 369-371: *Qui* *dobliers* *et* *napes* osterent | Et qui l'eve lor aportent | Et la toaille a essuier [À côté du v. 371: *touaille*]
- f. 19vb, vv. 418-420: Q'au vespre loe l'en lo jor, | Quant l'en voit *que* bele est la fin; | Si fet l'en son oste au matin
- f. 20rb, v. 459: Car ma fille jerra o li
- f. 20va, vv. 504-507: Mes d'itant *vos* voil chastoier | *Que* les *cierges* n'en estaingniez, | *Que* j'en seroie moult iriez. | Jo voil, por ce l'ai commandé.
- f. 20vb, vv. 534-535: *Qui* a cel entrecor d'argent | Et lou pon *et* lou heu d'or fin [Ligne de mise en relief dans la marge]
- f. 21ra, v. 541: De moult bons *chevaliers* de pris
- f. 21ra, vv. 548-549: Mes ja a si petit forfet | Ne lou prendra qu'il ne l'ocie
- f. 21rb, vv. 581-589: D'autre *part* si s'est *porpensez* | Qu'il n'en porroit estre celez, | *Que* il ne fust partot seü, | *Que* il auroit o li geü, | Tot sol, nu a nu, en son lit, | Et si avoit pour sol son dit | Laissé a faire son pleisir. | Miaux vient il a anor morir | Qu'a honte vivre longuement [Double ligne de mise en relief dans la marge à côté des deux derniers vers du passage]
- f. 21rb, v. 599: S'el fiert res a res do costé
- f. 21vb, vv. 641-649: Lou chier ot bloi *et* plain lo front, | Et ses *sorcis* qui dogié sont, | Les *iauz* vers, lo nes bien assis | Et fres *et* coloré lo vis; | La boche petite *et* riant | Et lou col lonc *et* avenant, | Les *braz* lons *et* blanches les mains | Et les costez soués *et* plains; | Soz les dras la char | blanche *et* tendre [Ligne de mise en relief dans la marge, avec l'annotation: *Beauté*]
- f. 22ra, vv. 673-677: *Que* vos avez *trives* de moi. | – Sire, fait ele, par ma foi, | Se eles fussent lors donees | *Que* eles furent demandees, | Il fust or plus bel endroit vous [Double ligne de mise en relief dans la marge]
- f. 22va, v. 718: *Que* nule *achaison* ne savoit
- f. 22va, vv. 734-735: Biax sire, fait il, a bon port | Iestes venuz, mes or me dites
- f. 22vb, v. 757: .I. *et* i., tant qu'il avenist
- f. 23rb, vv. 811-814: Et de bon vin a grant plenté. | Quant a gran joie orent soupé, | Delivrement cochier alerent; | La pucele *et* .G. menerent
- f. 23va, vv. 847-848: Qu'en die *que* j'ai bele drue | Et qu'ele est de bon leu venue [Double ligne de mise en relief dans la marge]
- f. 23va, v. 852: Ses *palefrois* fu richement
- f. 23va, v. 858: Au *congié* de l'oste s'en va
- f. 23vb, v. 881: Et *que* sanz ax ne s'en ira
- f. 25ra, v. 1030: Puis s'escrîe: Estez, estez!
- f. 25ra, v. 1041: Lou jeu parti *que* me feïstes
- f. 25va, v. 1078: Ja li Sires de Maïsté [À côté du vers: *forge* (?)]
- f. 25vb, v. 1129: Entre les cuisses son destrier

*La mule sanz frain: Two Old French Gauvain Romances*, éd. cit.

*La damoisele à la mule (La Mule sanz Frain)*. Conte en vers du cycle arthurien par Païen de Maisières, éd. B. Orłowski, Paris, Champion, 1911

f. 26vb, v. 14: Por ce dist Païens de Maisieres [À côté du vers: *Payens (?) de Maisieres*; dans la marge de queue: *Païen de Messieres*]

f. 28rb, v. 197: *Com o plus mestre cuer d'iver*

*De dan Denier*. J.V. Molle, *De Dan Denier: contributo a un'edizione critica*, "Studi filologici e letterari dell'Istituto di filologia romanza e ispanistica dell'Università di Genova", 1978, pp. 221-255

f. 39ra: Nel vialt soudre [Double ligne de mise en relief dans la marge]

*Cele qui fu foutue et desfoutue*: NRCF 30, t. IV, pp. 151-187

f. 41ra, v. 10: Ce dit Garins qui dire sialt [À côté du vers: *Guarin*].

f. 42rb, v. 151: Desfoutue m'a, jel vos di

*Les Putains et les Lecheors*: NRCF 64, t. VI, pp. 145-153

f. 42rb, v.1: Quant Diex ot estore lo monde

f. 42va, v. 28: *Que* vos avez autresi fete [Petite ligne dans la marge, à côté du vers]

f. 43ra, v. 75: *Et les biens au crucefié*

Jean Bodel, *Gombert et les deus Clers*: NRCF 35, t. IV, pp. 279-301 (numérotation des vers de la transcription diplomatique)

f. 44rb, vv. 39-40: *Et qui* ni entent rien *que* bien [À côté du vers, ligne de mise en relief].

f. 44rb, v. 46: Li clers ne s'entrobli mie

f. 44va, v. 72: Tote voies *que* tort *que* droit

f. 44vb, v. 93: Vint a tastons sire Gonberz

f. 45ra, vv. 110-111: Li soumés li fu *pres* des iauz | Si s'endormi eneslopas

f. 45ra, v. 114: Ainz ne li lut son nes mocher

f. 45ra, vv. 121-124: *Quidiez* vos *que* il ne m'anuit? | Vos avez fet ausi anuit | *Con* s'il n'en fust nus recovriers; | Moult iestes ore *bons* ovriers [Ligne de mise en relief dans la marge]

f. 45va, v. 178: Ausi mol lo dos *con* lo ventre [Double ligne de mise en relief dans la marge]

*La Male Honte*: NRCF 43, t. V, pp. 83-134 (numérotation des vers de la transcription diplomatique)

f. 46ra, vv. 57-58: *Et cil qui pris* est a la trape | A moult grant poinne s'en eschappe

f. 46rb, v. 96: *Qui* me laidenges *et* maudiz

*L'escommeniement au lecheor: Two Old French Satires on the Powe of the Keys: L'Escommeniement au lechero and Le Pardon de foutre*, ed. and trans. by D. Burrows, Oxford-London, Legenda-Modern humanities research association, 2005

f. 48ra, v. 74: *Et qui* son huis fet verroillier [Ligne de mise en relief dans la marge]

f. 48ra, vv. 88-89: *Et* borjors *qui* conte son pot | A çax *qui* sont a son escot [Ligne de mise en relief dans la marge]

f. 48rb, v. 116: *Qui* ne gaaingne pou o grant

f. 49rb, v. 241: Ne de boivre vin sor la lie

*Le Vilain Mire*: NRCF 13, t. II, pp. 309-347 (numérotation des vers de l'édition diplomatique)

- f. 50ra, v. 58: El plorroit tot le lonc del jor
- f. 50rb, vv. 75-76: Fiert si sa feme en la face | *Que* des doit i parut la trace
- f. 50va, v. 103: A *que* fere? damoisele ade [Ligne de mise en relief dans la marge]
- f. 50vb, v. 145: Dit qu'il n'en set ne tant ne quant [Ligne de mise en relief dans la marge]

*Auberee*: NRCF 4, t. I, pp. 161-312 (numérotation des vers de la transcription diplomatique)

- f. 54rb, v. 201: Ot desus une coute *pointe*
- f. 54va, vv. 246-247: De fors lou regarde *et* dedanz | Qu'il sanble c'acheter lo voille [Ligne de mise en relief dans la marge]
- f. 54vb, v. 285: M'est espoir li vilains ivres
- f. 55ra, vv. 290-293: Miaz enploias *que* tu ne quides | Lo pain *et* lo vin *et* les pois. | Jo te voil rendre tot a pois | Lou guerredon *et* lou servise [Double ligne de mise en relief dans la marge]
- f. 55rb, v. 325: De ce *que* li ot en covent [Dans la marge: *enconvenent*]
- f. 55vb, v. 380: Ci ne voi ge fors *vostre* honte [Ligne de mise en relief dans la marge]
- f. 55vb, à la fin du feuillet: *deest finis*

*Do Con, do Vet et de la Soriz*: D. Burrows, 'Do Con, do Vet et de la Soriz': *Édition d'un texte tiré de Berne 354*, «ZRPh», 117 (2001), pp. 23-49

- f. 64rb, vv. 10-11: De la gole semble rosé | *Qui* crie lo vin a Paris [Soulignage différent des autres. Dans la marge (d'une main du XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>): *curieux*.]

*Porcelet*: NRCF 67, t. VI, pp. 185-191

- f. 65vb, v. 56: *Que* toz me sui desfromantez

*Deus bordeors ribaux: Le jongleur par lui-même. Choix de ditz et de fabliaux*, présenté par W. Noomen, Peeters, Louvain-Paris 2003, pp. 25-41

- f. 66rb, vv. 41-42: Autresi contrefaiz *con* un bugles | Tu sanbles meneör d'avugles [Dans la marge: ...*ugle* (*avugle*?)]

*De Cocaingne*: V. Väänänen, *Le "fabliau" de Cocagne*, "Neuphilologische Mitteilungen" 48, 1947, pp. 3-36

- f. 67ra, vv. 12-17: En grant barbe n'a nul savoir. | Se li barbu lo san avoient | Borc *et* chevres moult en auroient. | A la barbe nes gardez mie, | Tex l'a grant *qui* de san n'a mie. | Tot lo *san* ont mais li joene home [Ligne de mise en relief; dans la marge de queue: *Barbe*]
- f. 67va, v. 55: Si viant au rost si vialt *en* pot [Ligne de mise en relief dans la marge]
- f. 67va, v. 80ss. (passage différent dans le ms. de base de l'éd.): .V. semoines i a el mois | *Et* .iiii. pasques a en l'am | *Et* .iiii. caroisme *prenem*
- f. 67vb, vv. 98-99: .iiii. jorz i pluet en la semoine | Un ondee de flaons chaus
- f. 68ra, v. 159: Tant soit chenu ne erolant

*Des Changëors*: A. Corbellari, *La voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2005, pp. 274-275

- f. 70rb, v. 46: *Et* Jehanz *qui* s'antante a mise

*Des Cordoanier*: Corbellari, *La voix des clercs* cit., pp. 281-284  
f. 72ra, v. 50: Ne chardonax ne arcevesque

*D'avoir et de savoir*: A. Jubinal, *Rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique, suivi de quelques pièces inédites tirées des manuscrits de la bibliothèque de Berne*, Paris, à la Librairie spéciale des Sociétés savantes, 1938, pp. 27-31  
f. 72vb, v. 1: Jehanz de Choisi viaut veoir [Dans la marge: *Jehan de Choysi*]

*Les Tresces* I: NRCF 69, t. VI, pp. 207-258 (numérotation des vv. de la transcription diplomatique)  
f. 90vb, v. 1: Puis que .Ga. l'a entrepris [Dans la marge: *Guarin*]  
f. 90vb, v. 7: De boenes teches entechiez  
f. 91va, v. 100: Plorant descent por la fumee

Jean Bodel, *Le Sobait des Vez*: NRCF 70, t. VI, pp. 259-272 (numérotation des vers de la transcription diplomatique)  
f. 102rb, v. 172: Lo marchié palmoier covint  
c. 102va, vv. 209-211: Tant que lo sot Johoanz Bodiax | .I. rimoières de flabliax | et por ce qu'il li sanbla boens [Dans la marge: *Jehan Bodiaulx*]

*Credo a l'userier*: E. Ilvonen, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Âge. Pater - Credo - Ave Maria - Laetabundus. Textes critiques précédés d'une introduction*, Genève, Slatkine, 1975 [Helsingfors 1914], pp. 83-103  
c. 109ra, v. 1: Maistres Forques recontre et dit

*La Plantez*: NRCF 76, t. VII, pp. 203-213  
c. 145rb, v. 3: L'autre an si con Acre fu prise [Soulignage différent des autres; dans la marge, d'une main du XIX<sup>e</sup> s.: *important comme date*]

*Hueline et Aiglentine*: Ch. Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen-Âge. Étude historique et littéraire suivie de l'édition critique des textes*, Paris, Champion, 1911, pp. 157-167  
f. 149rb, v. 20: Des or estes tornee a val

*Le Chevalier qui recovra l'Amor de sa Dame*: NRCF 78, t. VII, pp. 239-253  
f. 162va, vv. 247-248: Pierres d'Anfol qui ce fablel | fist et trova premieremant [Dans la marge: *Pierre d'Anfol* ou *Danfol*]

*Le Meunier et les deus Clercs*: NRCF 80, t. VII, pp. 271-305  
f. 165ra, v. 46: Qui a une grasse jumant [Soulignage en crayon]  
f. 165ra, vv. 55-56: C'estoit lo molin a choisel | Si seoit joste un bocheel [Soulignage en crayon]

*Le Chevalier qui fist parler les Cons*: NRCF 15, t. III, pp. 45-173  
f. 169rb, v. 12: Ce dit Garins qui pas ne mant [Dans la marge: *Guarin*]

# *Le rayonnement politique et littéraire de la France médiévale dans le “Recueil de l’origine de la langue et poésie françoise, Ryme et Romans” (1581) de Claude Fauchet*

## *Abstract*

Written for «la gloire du nom François», the *Recueil* is an apology of french culture whose radiation reaches its peak in the Middle Ages. According to Claude Fauchet, this period was decisive both in politics and in our literature, since our language manages to establish at the national level and to export internationally thanks to conquering and influential kings whose choices were crucial in the history of our nation. The letters are not left out, also taking their rise and affecting the neighboring countries of their major influence. Indeed, C. Fauchet shows that the choices of domestic and foreign policy allowed French to take root as a different language from Latin. He also insists on the international influence of our language, revealing, among other things, the decisive role of William the Conqueror who manages to impose French in England for several centuries. European literature is presented in its relationship of dependence on the first texts of the French language. According to C. Fauchet, the texts of our “trouvères” are the melting pot of inspirations of the bordering countries: these last came to draw on our medieval literary monuments which makes the beauty of their writings.

«J’ai recueilli ce qui estoit espars et délaissé»<sup>1</sup>, telle est la devise de C. Fauchet<sup>2</sup>, historien et humaniste français, premier président à la Cour des monnaies sous Henri IV<sup>3</sup>. Cette volonté de rassembler, réunir, collecter se réalise dans son *Recueil de l’origine de la langue et poésie française, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII. poètes françois, vivans avant l’an M.CCC.*, publié en 1581, composé de deux livres: l’un est consacré à l’histoire du français, l’autre est une anthologie de textes médiévaux.

L’œuvre se donne pour mission de célébrer l’idiome national, le *Recueil* étant écrit pour «la gloire du nom François»<sup>4</sup>. À cette visée édifiante répond un traitement diachronique: C. Fauchet retrace l’histoire du français depuis l’origine divine de la parole, la naissance du langage, l’apparition de la langue, sa diversification dans l’espace et dans le temps, l’émergence du roman<sup>5</sup> et son point culminant illustré par les premiers poètes de langue vulgaire au Moyen Âge<sup>6</sup>. Même si la progression temporelle suivie par le *Recueil* est relativement large, c’est particulièrement l’époque

(1) C. Fauchet, *Recueil de l’origine de la langue et poésie française, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des œuvres de CX XII I. poètes françois, vivans avant l’an M.CCC.*, Paris, Robert Estienne, 1581.

(2) C. Fauchet la présente ainsi à la fin du livre I du *Recueil*: «[...] je ne conclu rien, et suffit, que suivant ma devise, J’AI RECUEILLI CE QUI ESTOIT ESPARS ET DELAISSE: ou si bien caché, qu’il eust esté malaisé de le trouver sans grand travail», *ibidem*, chap. VII, p. 81.

(3) Pour plus de précisions au sujet de la vie de C. Fauchet, l’on pourra consulter l’ouvrage de Janet Girvan Espiner-Scott qui lui est consacré: J.G. Espiner-Scott, *Claude Fauchet, sa vie, son œuvre*, Paris, Droz, 1938.

(4) C. Fauchet, *Recueil* cit., «Au Roy de France et de Polongne», non paginé.

(5) L’ensemble du livre I du *Recueil* est consacré à ces thèmes.

(6) Cent-vingt-sept auteurs médiévaux sont référencés dans le livre II du *Recueil*.

médiévale qui se distingue, moment où triomphent la nation, la culture et la langue françaises.

C. Fauchet a effectivement en haute estime les siècles qui précèdent la Renaissance, ils ne sont à ses yeux en aucun cas obscurs, indignes d'intérêt, indigents; ils ne sont pas un pan misérable de notre histoire, un temps «encores tenebreux et sentant l'infelicité et calamité des Gothz, qui avoient mis à destruction toute bonne literature»<sup>7</sup>; ils regorgent au contraire d'une multitude de qualités dont le *Recueil* se fait l'exposition. Le Moyen Âge apparaît dès lors comme une étape cruciale de notre histoire politique, culturelle et littéraire. Sous la plume de C. Fauchet, ces décennies marquent l'émergence d'une France triomphante, brillante et admirable.

Quels sont les fondements d'une telle perception? qu'est-ce qui justifie la prépondérance de ces siècles passés? quels bénéfices, aussi bien à l'échelle nationale qu'internationale, peut-on en tirer? qui sont les héritiers de ces années prolifiques? comment réhabiliter, aux yeux de ceux qui les dénigrent, la grandeur de celles-ci? Au fil des pages se déploient les réponses à ces questions comme autant de raisons d'accorder à la période médiévale toute l'attention qu'elle mérite; se dessine alors, dans une expression sans cesse modérée et nuancée, une véritable célébration du Moyen Âge.

Le premier objet de cette apologie est politique: c'est au Moyen Âge que la culture française est au faîte de son rayonnement grâce aux conquêtes territoriales. C. Fauchet ne cesse, en effet, de souligner la grandeur des personnalités dont la politique expansionniste a permis un développement large et durable du français à l'échelle internationale. Plusieurs exemples, reposant sur des sources exploitées rigoureusement, viennent alors illustrer la force étatique de la France: soucieux de justifier chacun des propos tenus, C. Fauchet fait sans cesse reposer l'énoncé d'une idée sur une preuve textuelle; ses arguments trouvent leurs fondements dans des écrits variés, témoignages de l'étendue de son érudition. Parmi ces cautions, il en est une qui lui permet de montrer combien les Normands ont été influents en Italie du Sud.

S'appuyant sur les propos d'Hugo Falcandus, C. Fauchet montre que c'est à eux que la Sicile doit la distinction de sa nation et de sa population, berceau de la florissante École sicilienne. Il reprend effectivement cet extrait du *Livre du Royaume de Sicile*:

[parlant de Roger II] *Aliorum quoque regum ac gentium consuetudines diligentissime fecit inquiri, ut quod in eis pulcherrimum aut utile videbatur sibi transumeret. Quoscumque viros aut consiliis utiles aut bello claros compererat, cumulatim eos ad virtutem beneficiis invitabat. Transalpinos maxime cum ab Normannis originem duceret sciretque Francorum gentem belli gloria ceteris omnibus anteferri, plurimum diligendos elegerat, et propensius honorandos*<sup>8</sup>.

(7) F. Rabelais, *Pantagruel*, Les Œuvres de M. François Rabelais, Anvers, François Nierg, 1573, livre II, chap. VIII: «Comment Pantagruel estant à Paris receut lettres de son pere Gargantua, et la copie d'icelles», p. 199.

(8) «Avant toute chose, il faut se rappeler qu'après la mort [1101] de Roger [I<sup>er</sup>], comte de Sicile et frère du duc des Pouilles Robert Guiscard, son fils et successeur légitime Roger [II] obtint d'abord toute la Sicile et une partie de la Calabre [...]. Il fit également mener des enquêtes minutieuses sur les façons de vivre d'autres rois et de leurs peuples afin d'introduire dans son propre royaume ce qu'il avait observé d'utile et de particulièrement beau ailleurs. Chaque fois qu'il eut connaissance de conseillers compétents ou de capitaines glorieux, il les invita à sa cour en leur promettant de les récompenser richement pour leurs qualités. Descendant d'une famille normande et sachant que les Français dépassaient en bravoure guerrière toutes les autres nations, il se montra spécialement agréable envers les Transalpins et les combla d'honneurs», H. Falcand, *Le livre du royaume de Sicile. Intrigues et complots à la cour normande de Palerme (1154-1169)*, éd. et trad. E. Türk, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 42-47.

Ce passage est ainsi adapté par C. Fauchet:

Mais Roger qui fut le premier Roy de race Normande, ayant (ainsi que dit Falcand) diligemment fait recueillir les bonnes ordonnances et coustumes des autres Royaumes, ensemble bien appointé les plus vaillans-hommes qu'il peut trouver, principalement François (lors estimez sur tous Chrestiens) peupla son Royaume de gens de deçà les monts, et d'Italiens<sup>9</sup>.

Dans le texte source (H. Falcandus) et le texte cible (C. Fauchet), l'on retrouve l'intérêt de Roger II pour la politique des autres dirigeants dont il s'est inspiré pour son propre règne: sa monarchie apparaît donc exceptionnelle, étant l'alliance des meilleurs apports externes. L'on perçoit également dans les deux extraits l'attrait du roi de Sicile pour le peuple français, dont Roger II reconnaît la valeur guerrière: Falcandus signale que la venue des Transalpins est encouragée et richement récompensée (*«Transalpinos maxime cum ab Normannis originem duceret sciretque Francorum gentem belli gloria ceteris omnibus anteferri, plurimum diligendos elegerat, et propensius honorandos»*), propos que C. Fauchet résume et extrapole quelque peu par le choix du verbe «peupler» («peupla son Royaume de gens de deçà les monts, et d'Italiens»). C'est par conséquent sous l'impulsion normande que la Sicile devient, selon les termes d'Ortensio Zecchino, «l'un des plus solides et des plus puissants royaumes de l'Europe médiévale»<sup>10</sup>.

Un autre apport significatif de la part des Normands est mentionné par C. Fauchet et concerne la langue parlée sur l'île. Selon lui, le prestigieux vernaculaire sicilien, qualifié par Dante de «plus honorable et plus excellent» (*«honorabilius atque honorificentius»*)<sup>11</sup> et jouissant «d'une réputation supérieure aux autres»<sup>12</sup>, devrait son émergence à Robert Guiscard et ses frères. C. Fauchet est formel à ce sujet; en témoigne la tournure impersonnelle introduisant cette thèse: *«[...] il y a grande apparence [nous soulignons] que Robert Guiscard et ses freres, porterent la langue Italienne vulgaire en Sicile»*<sup>13</sup>. Trois arguments sont ensuite avancés pour justifier cette affirmation; ils sont chacun distingués par des connecteurs différents, manifestant un raisonnement structuré cher à C. Fauchet.

Le premier, introduit par la préposition «pour» marqueur de causalité, est d'ordre religieux, le lien entre les Rois conquérants et la papauté apparaissant déterminant: «Dont possible est venue la plus forte meslange du langage Sicilien, maintenant plus approchant de l'Italien que du Grec, pour l'obeissance que les Rois de ceste isle ont portée aux Papes»<sup>14</sup>. En faisant des Normands les protecteurs de la chrétienté, C. Fauchet s'inscrit dans la continuité des chroniqueurs du Moyen Âge, diffuseurs partiels d'une relation pacifique entre les Normands et les chefs de l'Église catholique romaine. J. Décarreaux et P. Bouet montrent néanmoins combien cette conception est éloignée de la réalité; le premier affirmant que «les Normands ne serviront la

(9) C. Fauchet, *Recueil cit.*, livre I, chap. VII, pp. 71-72.

(10) O. Zecchino, *Les Assises de Roger II (1140)*, in *Les Normands en Méditerranée aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles*, P. Bouet et Fr. Neveux (dir.), Presses universitaires de Caen, 2001, p. 125.

(11) *«Exaceratis quodam modo vulgaribus ytalis, inter ea que remanserunt in cribro comparationem facientes, honorabilius atque honorificentius breviter seligamus»*, D. Alighieri, *De l'éloquence en vulgaire*, I. Rosier-Catach (dir.), Fayard, 2011, livre I, XII, pp. 130-131.

(12) *«Et primo de siciliano examinemus ingenium, nam videtur sicilianum vulgare sibi famam pre aliis asciscere, eo quod quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur»*; «Le vulgaire sicilien paraît s'attribuer une réputation supérieure aux autres, du fait que tout ce que les Italiens ont composé comme poèmes est appelé sicilien [...]», *ibidem*.

(13) C. Fauchet, *Recueil cit.*, livre I, chap. VII, p. 71.

(14) *Ibidem*, p. 72.

politique des papes que selon la mesure de leur intérêt», précisant ensuite que «les relations entre les deux pouvoirs seront souvent orageuses, et [que] les excommunications ne feront jamais défaut [...]»<sup>15</sup>; le deuxième déclarant que les chroniqueurs minimisent «les conflits et [évoquent] brièvement les excommunications» mais qu'ils insistent «en revanche sur ce qui rapproche la papauté et les Normands»<sup>16</sup>. L'*Historia ecclesiastica* offre un exemple éloquent de cette extrapolation, Orderic Vital présentant Robert Guiscard comme le diligent libérateur de Grégoire VII alors que, dans les faits, le duc normand a mis deux ans pour délivrer le pape<sup>17</sup>:

*Post haec uerba bellicosus miles cum paucis commilitonibus mare mox ingressus est. Deoque ducente in Apuliam profectus est, et inde assumptis armatorum coetibus Romam aggressus est. [...] Sic Wiscardus ferro et flammis sibi aditum Romae patefecit, nec ullus ciuium postea contra eum mutire ausus fuit. Deinde peruenienti ad turrin Crescentis papa cum clero obuam exiit, pro labore et subuentu gratias egit, pro obedientia a reatibus absoluit, et æternam ei a Deo benedictionem peroptauit*<sup>18</sup>.

Le deuxième argument, précédé de la conjonction copulative «et», est d'ordre politique, la scission avec Byzance se présentant décisive: «et l'alliance qu'ils eurent plustost deçà que devers la Grece»<sup>19</sup>; une séparation qualifiée de «rupture majeure» par Jean-Marie Martin puisqu'elle fait: «basculer l'Italie byzantine dans le monde occidental»<sup>20</sup>. La troisième justification, annoncée par le participe passé «joint» signalant un complément, est d'ordre social, la fréquentation du peuple italien influençant de manière définitive la langue parlée en Sicile: «joint la fréquentation ordinaire avec les Italiens»<sup>21</sup>. Les Normands n'ont, en effet, pas imposé leur langue au territoire conquis; François Neveux souligne au contraire l'originalité de leur politique: «Respectueux des langues, des religions et des coutumes, ils ont pratiqué la tolérance à une époque où elle n'était pas de règle, en particulier en matière religieuse»<sup>22</sup>. Cette

(15) «En réalité, après s'être acquittés des premières avances et marques de dévotion, les Normands ne serviront la politique des papes que selon la mesure de leur intérêt. Les relations entre les deux pouvoirs seront souvent orageuses, et les excommunications ne feront jamais défaut, notamment de la part de Grégoire VII, saint authentique de l'espèce épineuse, et spécialiste chevronné en matière de fulminations», J. Décarreaux, *Normands, papes et moines: cinquante ans de conquêtes et de politique religieuse en Italie méridionale et en Sicile (milieu du XI<sup>e</sup> siècle-début du XII<sup>e</sup>)*, Paris, A. et J. Picard, 1974, chap. II: «La conquête et la papauté», p. 32.

(16) «Minimisant les conflits et évoquant brièvement les excommunications, les chroniqueurs insistent en revanche sur ce qui rapproche la papauté et les Normands. D'un côté, ils les présentent comme les fidèles du pape et les garants de la liberté de l'Église romaine. [...] D'un autre côté, les chroniqueurs mettent en évidence le rôle joué par la papauté dans la reconnaissance officielle des pouvoirs acquis par la force armée. [...] Fidèles du pape, les Normands sont également considérés comme les garants de l'orthodoxie romaine», P. Bouet, *Les Normands, le nouveau peuple élu*, in *Les Normands en Méditerranée aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles* cit., pp. 219-220.

(17) *Ibidem*.

(18) «After making this speech the brave warrior hastened to embark with a small bodyguard and, with God as his guide, reached Apulia, where he raised an army and marched on Rome. [...] So Guiscard forced an entry into Rome with fire and sword, and not one of the citizens ever dared to raise a voice against him afterwards. When he reached the castle of Sant'Angelo the Pope came out to meet him with the clergy, thanked him for his help and all his labours, absolved him from his sins because of his obedience, and prayed fervently that God might bless him eternally», *The ecclesiastical history of Orderic Vitalis*, ed. M. Chibnall, Oxford, Clarendon press, 1973, livre VII, pp. 22-25.

(19) C. Fauchet, *Recueil* cit.

(20) J.-M. Martin, *L'empreinte de Byzance dans l'Italie normande. Occupation du sol et institutions*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 60/4, 2005, § 36 (pp. 733-765).

(21) C. Fauchet, *Recueil* cit.

(22) F. Neveux, 1100-1194: *le Royaume normand*, in *Les Normands en Méditerranée aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles* cit., p. 30.



bienveillance vis-à-vis de leur environnement aurait alors probablement favorisé l'implantation de l'italien en Sicile, conformément à ce que soutient C. Fauchet.

L'allusion édifiante aux conquêtes normandes se poursuit avec celle de l'Angleterre; dans une perspective laudative, C. Fauchet révèle combien leur présence outre-Manche a été prépondérante, impactant considérablement le statut international du français: en devenant Roi d'Angleterre, Guillaume le Conquérant en bouleverse, en effet, l'histoire linguistique. Le changement qui s'opère touche la justice, la royauté et la société; une modification soulignée par C. Fauchet au sein d'un rythme ternaire révélant la simultanéité et l'étendue des champs concernés: «les Anglois avoyent des loix Françoises, leur Roy parloit ceste langue, et les nobles l'apprenoyent pour s'approcher de leur maistre et avoir son oreille»<sup>23</sup>. L'on perçoit de fait combien le français pénètre les sphères anglaises: il y devient la langue de la loi et du parlement anglais, celle de la noblesse et a le prestige d'être celle du roi sur un territoire pourtant majoritairement anglophone; zone où elle se fixe pendant plus de trois siècles<sup>24</sup>. C. Fauchet explique un tel ancrage par un critère qualitatif: selon lui, si le roi tient à conserver la langue de sa patrie, c'est parce qu'il l'estime «plus polie que la Saxone ou Angloise»<sup>25</sup>. La notion de «politesse» attribuée au français renvoie à l'opposition faite par Cicéron<sup>26</sup> entre deux formes d'expression: polie d'une part, c'est-à-dire ce qui est propre à la culture, à la cité; rude d'autre part, soit ce qui est rustique, grossier. C'est donc une distinction de valeur qui explique l'implantation de notre idiome en Angleterre.

Cet enracinement est tel que c'est en cette langue qu'est créée la devise de l'ordre de la Jarretièrre par Édouard III, en 1348: «honi soit qui mal y pense». Pour C. Fauchet, le choix du français est ici significatif et ce, pour deux raisons: il montre d'une part que le roi d'Angleterre «parloit François» et, d'autre part, que ce choix linguistique est personnel et non pas politique, le roi n'ayant en France qu'un petit territoire: «ce Roy ne tenoit en France, que Guyenne»<sup>27</sup>. Au vu de la place acquise par le français en Angleterre, C. Fauchet déplore qu'il n'ait pu s'y maintenir dans le temps. Il mentionne à ce sujet l'Édit de Westminster (1362) qui en interdit l'utilisation pour toutes les procédures orales et l'obligation de mettre celles-ci par écrit en anglais ou en latin; un décret que déplore C. Fauchet: «Ce fut donc une perte et diminution de la langue Françoisse, que cest Edict de Westmonstier»<sup>28</sup>. Cette loi est d'autant plus regrettable qu'elle prive le français de son statut officiel, statut qu'elle aurait encore au XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi que le suppose C. Fauchet par cette construction à l'irréel du passé: «si l'ancienne coustume eust duré jusques aujourd'huy, la plus grande partie de l'isle parleroit François: estant certain que chacun se range volontiers du costé du profit»<sup>29</sup>.

Deux autres événements cités par C. Fauchet ont été déterminants dans l'histoire du français, à l'échelle nationale cette fois. Ces choix faits par les rois de France ont eu une portée décisive dans le développement du français en tant que langue nationale, émancipée du latin; ils lui ont permis de prendre progressivement forme, d'obtenir une assise juridique et de devenir un facteur de l'unité et de l'identité nationales.

Le premier d'entre eux date de 498, année de la conversion de Clovis au christianisme<sup>30</sup>. C. Fauchet ne cite pas explicitement ce moment fondamental de notre

(23) C. Fauchet, *Recueil* cit., chap. V, p. 45.

(24) Au sujet du français en Angleterre, l'on pourra consulter l'étude de S. Lusignan: *La Langue des rois au Moyen Âge. Le français en France et en Angleterre*, Paris, PUF, 2004.

(25) C. Fauchet, *Recueil* cit., p. 44.

(26) Cicéron, *L'Orateur*, éd. et trad. A. Yon, Paris, Les Belles lettres, 1964, V-VI, 20-21, pp. 7-8.

(27) C. Fauchet, *Recueil* cit., p. 45.

(28) *Ibidem*.

(29) *Ibidem*.

(30) Au sujet de la conversion de Clovis, l'on pourra consulter l'article suivant: M. Rouche, *Le sens du*

histoire mais s'y réfère de manière tacite lorsqu'il signale combien la religion chrétienne a influencé irrévocablement la naissance de la langue romane et dans quelle mesure elle a conditionné sa dominante latine: «ce qui a plus empêché la croissance et augmentation de la langue François [le francique], et retenu plus de mots Latins en la bouche des François et Gaulois, ç'a esté la religion Chrestienne»<sup>31</sup>. C. Fauchet emploie ici une phrase pseudo-clivée, avec détachement par dislocation et reprise («ce qui...ç'a esté»), pour souligner l'impact de la religion sur la langue: le retard du francique («langue François») et le développement du latin apparaissent comme la double conséquence de l'adoption de la religion chrétienne, mise en valeur par le présentatif «ç'a esté», en fin de phrase. Le christianisme apparaît dès lors comme la raison majeure de la prédominance des termes latins dans notre langue aux dépens du francique: en adoptant le christianisme, les Gaulois et les Francs en ont favorisé le développement. Ainsi, grâce à l'acte de foi de Clovis, le latin s'est implanté durablement en Gaule, devenant l'embryon de la future langue romane. Cette orientation chrétienne a par ailleurs touché le peuple puisque tout prétendant à un titre religieux, ou à de hautes dignités, est dans l'obligation d'apprendre le latin: «Tellement que les Gaulois et François voulans parvenir aux dignitez Ecclesiastiques (tousjours honorées) estoient contraints apprendre le Latin»<sup>32</sup>. Les Germains adoptent dès lors la langue des vaincus, celle-ci se fixant plus profondément et plus solidement sur le sol gaulois.

De cette base latine va progressivement se former la langue romane: C. Fauchet observe d'abord que «la plus part des parolles sont tirées du Latin»<sup>33</sup>, et que le roman «[n'approche] aucunement du François-Germain, et [qu'il] tient plus de la Romaine ou Latine»<sup>34</sup>. Il affine ensuite son étude en précisant son substrat gaulois: «Ceste langue Romande n'estoit pas la pure Latine, ains Gauloise corrompue par la longue possession et seigneurie des Romains»<sup>35</sup>. Il termine de manière péremptoire avec la tournure impersonnelle suivante: «Il faut donc dire que Latin et Roman fussent differens»<sup>36</sup>. La langue romane apparaît dès lors comme un idiome à part entière dont l'identité est confirmée par les *Serments de Strasbourg* qui marquent, selon Mireille Huchon, «la naissance du français» et l'«émergence d'une *romana lingua* différente du latin»<sup>37</sup>.

C. Fauchet leur accorde une attention toute particulière: il les copie d'après le manuscrit de Nithard<sup>38</sup>, *Histoire des fils de Louis le Pieux*<sup>39</sup>, et en tire la conclusion suivante: «Or ne peut-on dire que la langue de ces sermens (laquelle Guitard [Nithard]

Baptême de Clovis, in *La France, l'Eglise quinze siècles déjà*, M. Long et F. Monnier (dir.), Genève, Droz, 1997, pp. 59-70.

(31) C. Fauchet, *Recueil cit.*, livre I, chap. III, p. 25.

(32) *Ibidem*.

(33) *Ibidem*, p. 13.

(34) *Ibidem*, p. 26.

(35) *Ibidem*, chap. IV, p. 26.

(36) *Ibidem*, p. 27.

(37) M. Huchon, *Histoire de la langue française*, Paris, Le Livre de poche, 2002, chap. I: «Le protofrançais ou l'émergence de la *romana lingua*: le latin vulgaire en Gaule à l'épreuve des Celtes et des Francs», p. 27.

(38) Dans le *Declin de la Maison de Charlemagne, faisant la suite des Antiquitez* (1602), C. Fauchet précise que sa reproduction des *Serments de Strasbourg* est faite à partir d'un manuscrit étant lui-même une copie du texte de Nithard: «ces mots tels que les ai trouvez dans une très-ancienne coppie de Nitard estant en la Bibliotheque de S. Magloire à Paris», *Declin de la Maison de Charlemagne, faisant la suite des Antiquitez cit.*, second volume, chap. VI, livre VI, p. 22 v°.

(39) Nithard, *Histoire des fils de Louis le Pieux*, éd. et trad. P. Lauer revues par S. Glansdorff, Paris, Les Belles lettres, 2012.

appelle Romaine) soit vrayement Romaine (j'entens Latine)»<sup>40</sup>; enchérissant ensuite: «il y a grande difference entre ce Serment et ce qu'ils tenoyent lors pour Latin»<sup>41</sup>, terminant enfin: «Il faut donc necessairement conclure, que ceste langue Romaine entendue par les soldats du roy Charles le Chauve, estoit ceste rustique Romaine [langue romane]»<sup>42</sup>. Michel Banniard traduit «rustique Romaine» par «latin des illettrés»; une dénomination qui permet «de marquer le lien génétique entre les deux langues, latine et romane, de souligner leur air de famille, et en même temps de déplorer la distance excessive qui s'était déployée entre elles»<sup>43</sup>. Ainsi, par l'intermédiaire des *Serments de Strasbourg*, C. Fauchet montre que dès le IX<sup>e</sup> siècle, la France a déjà une langue particulière dont le statut juridique est confirmé par cet acte diplomatique<sup>44</sup>.

Le baptême de Clovis (498), les Serments de Strasbourg (842) la conquête de la Normandie par Guillaume le Conquérant (1066) et celle de la Sicile par les Normands (deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle) sont mentionnés par C. Fauchet en ce qu'ils prouvent la puissance et le rayonnement de la nation France au Moyen Âge, période clé et louable pour les événements politiques concluants qui la ponctuent. Si la prépondérance de cette époque est telle, c'est aussi parce qu'elle a vu émerger les premiers monuments littéraires de langue vernaculaire, symboles de la richesse de nos textes liminaires qui ont irradié par leur éclat les pays voisins. La France apparaît dès lors comme le creuset de l'inspiration littéraire européenne.

La première illustration de ce rayonnement concerne le nom «roman»: C. Fauchet lui attribue une origine française et fait reposer cette thèse sur un extrait du *Roman d'Alexandre* dans lequel il est fait mention des «peuples divers qui sortirent de Babylone, après la confusion advenue en bastissant la tour»<sup>45</sup>, parmi lesquels, les nationalités suivantes:

Li autre fut Romains et li autre Toscans [...]  
L'autre fu Espeingnos, et s'autre fu Normans,  
Li autre Erupeis et parla bien Romans,  
Li autre fu François, et li autre Normans<sup>46</sup>.

Le vers qui attire particulièrement l'attention de C. Fauchet est le troisième. Ce dernier va donner lieu à un développement sans précédent au sujet des Hurepoix et dont la portée est significative de l'autorité attribuée à l'auteur du *Recueil*. Les écrivains qui lui sont contemporains et postérieurs se réfèrent effectivement à lui quand il s'agit de définir le terme «Hurepoix» ou, plus largement, «roman». L'on peut ainsi lire l'intégralité de cette réflexion dans *La Bibliothèque* d'Antoine Du Verdier, celui-ci

(40) C. Fauchet, *Recueil* cit., p. 28.

(41) *Ibidem*, p. 28.

(42) *Ibidem*.

(43) M. Banniard, *Viva voce. Communication écrite et communication orale du IV<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle en Occident*, Paris, Institut des Études Augustiniennes, 1992, chap. VII: «Illusions et réalités d'une réforme culturelle laïque», II. «Radicalisation d'une différence», pp. 413-414.

(44) A. Blanc, *La langue du roi est le français: essai sur la construction juridique d'un principe d'unicité de langue de l'État royal (842-1789)*, Paris, l'Harmattan, 2010, section II – L'institution fondatrice de la relation entre l'unité de langue et l'unité de l'état, II – «L'acte fondateur: les textes du Serment de Strasbourg», p. 102.

(45) C. Fauchet, *Recueil* cit., livre I, chap. IV, p. 35.

(46) Comme le note J.G. Espiner-Scott (*Claude Fauchet* cit., note 4, p. 63), les extraits de l'œuvre du clerc Simon cités par C. Fauchet appartiennent à un manuscrit aujourd'hui perdu. C'est ce qu'explique Paul Meyer dans son ouvrage consacré à Alexandre le Grand: «Nous savons, ai-je dit plus haut, qu'il existait à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle de la même rédaction d'*Alexandre* un ms. actuellement perdu. Ce ms. était entre les mains de Fauchet», P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*, Paris, F. Vieweg, 1886, chap. VI: «La rédaction en vers décasyllabiques», p. 105.

se justifiant d'un emprunt d'une telle ampleur par l'éloge suivant: «Quant à ce mot de Romant et de son origine il n'y a homme qui en aye mieux discouru que Claude Fauchet qui en a fait un livre, où il ne laisse rien à dire de ce qui s'en peut par une recherche non moins curieuse que belle et louable. Car au paravant la plus part de ceux qui avoyent ce mot de Romans à la bouche ne sçavoient l'origine d'iceluy»<sup>47</sup>. Alors que Pierre Borel se contente de reprendre brièvement les vers du *Roman d'Alexandre* dans son *Tresor de recherches et antiquitez gauloises et françoises*<sup>48</sup>, Gilles Ménage, au contraire, et comme A. Du Verdier avant lui, copie textuellement le texte de C. Fauchet à l'entrée «Hurepoix», dans son *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue françoise*<sup>49</sup>. Pour C. Fauchet, ces «Erupeis», mentionnés dans les vers *supra*, sont les Hurepoix, habitants d'un quartier parisien: «Lesquels Erupies ou Erupers je pren pour ceux du pais d'Hurepoix, qui n'ha point de limite certain: sinon qu'à Paris nous disons que le quartier devers Midi ou de l'Université est en Hurepoix»<sup>50</sup>. Or, dans le passage emprunté au *Roman d'Alexandre*, les Hurepoix sont les seuls dont la langue est précisée et C. Fauchet n'attribue qu'à eux l'usage du roman. Montrant ensuite que l'origine hurepoise n'est en rien infamante – ce nom venant du port de la houppe, symbole d'une profession respectable<sup>51</sup> – C. Fauchet en vient à conclure à la naissance du terme «roman» en France et à sa diffusion au-delà de ses frontières, notamment en Espagne où la langue vernaculaire est appelée «*Romancé castellano*»: «Les Espagnols aussi ont gardé ce mot de Roman, appellans *Romancé Castellano* leur langage commun»<sup>52</sup>. Il en est de même pour le genre littéraire issu de cette langue: C. Fauchet le définit comme une «sorte de poésie Gauloise ou Françoise», soit une forme littéraire née en France et transmise aux autres nations, dès lors subordonnées à l'éminence littéraire de la France<sup>53</sup>.

Les Italiens sont le plus souvent désignés en tant que bénéficiaires de l'influence française. La cible dont ils font l'objet ne s'apparente pas à un anti-italianisme compa-

(47) A. Du Verdier, *La Bibliotheque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585, pp. 1119-1127.

(48) P. Borel, *Tresor de recherches et antiquitez gauloises et françoises*, Paris, Augustin Courbé, 1655, p. 183.

(49) G. Ménage, *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue françoise*, Paris, Jean Anisson, 1694, pp. 411-412.

(50) C. Fauchet, *Recueil* cit.

(51) «De sorte que le pais de Hurepoix pourroit avoir pris son nom de ce que les habitans portoyent leurs cheveux droits et herissez comme poil de Sanglier, la teste duquel en venerie s'appelle Hure. De Hurepé donc vient par syncope Hupé, qui est une touffe de plumes levées qu'une espee de coqs porte sus la teste: et encores Houpe, ce floc de soye ou de fil noué qui jadis se mettoit au sommet des chapeaux et bonnets des hommes plus honorables: non seulement Rois, princes et gentilshommes, mais encores Cardinaux, Evesques et Docteurs. Dont possible vient le proverbe, Abatre l'orgueil des plus houpez, quand c'estoyent clercs: ou hupez, quand c'estoyent gens de guerre portans plumes. Tant y a que les anciens Sicambriens (desquels autre part j'ay monsté sont venus les François) portoyent leurs cheveux nouez sus la teste. Le mot de Hurepé pour poil levé et mal pigné, dure encores en la bouche d'aucunes femmes de Paris, en mesme signification que le Latin *arrecta coma*». *Ibidem*.

(52) *Ibidem*, p. 38.

(53) «Car si les Italiens, Espagnols, Alemans, et autres, ont esté contrainsts forger leurs Romans et contes fableux, sus les telles quelles inventions de nos Trouverres, Chanterres, Conteor, et Jugleor (tant caressez par toutes les Cours d'Europe, pour leurs chansons de la table ronde, Roland, Renaud de Montauban, et autres Pairs et Paladins de France) Si Petrarque et ses semblables se sont aidez des plus beaux traits des chansons de Thiebaut Roy de Navarre, Gaces Brulez, le Chastelain de Coucy, et autres anciens poetes François, que feront ceux qui vivent maintenant, quand ils viendront à feuilleter les œuvres de tant d'excellents poetes, qui sont venus depuis le regne du Roy François Premier de ce nom? Je croy qu'ils ne se feindront non plus de les piller, et qu'ils auront encores moins de honte de cueillir les fleurs de si beaux jardins dressez par nos derniers poetes, que leurs predecesseurs n'ont fait, d'emporter les espines et ronces des landes et haliers frequentez par nos anciens peres», *Ibidem*, pp. 48-49.

nable à celui d'Henri Estienne<sup>54</sup>. Au contraire, C. Fauchet a de la sympathie pour ses voisins transalpins; il entretenait de bonnes relations avec eux, notamment avec Corbinelli, Pinelli et Pigafetta, ce dernier affirmant avoir traduit les deux livres du *Recueil* en italien auxquels il a ajouté un discours<sup>55</sup>. Cette bienveillance ne freine cependant pas l'élan nationaliste qui traverse le *Recueil*: les Italiens sont certes de bons interlocuteurs mais ils ne doivent pas oublier que la somptuosité de leur littérature doit sa raison d'être à la prolifique nation voisine dont les textes médiévaux constituent les germes de leurs florissantes lettres.

Cette ascendance française est justifiée par la fréquentation italienne de l'Université de Paris, institution séculaire qui jouit au Moyen Âge d'une renommée internationale<sup>56</sup> et qui a vu venir à elle de grandes figures littéraires européennes, parmi lesquelles Dante et Boccace. Selon C. Fauchet, ces derniers y auraient étudié, fréquentant ainsi nos œuvres médiévales auxquelles ils auraient emprunté leur vocabulaire, leurs tournures et leur lexique poétique, se rendant par trois fois tributaires des poètes français:

L'Université de Paris alors presque unique pour la Theologie, estoit encore très-fameuse en toutes autres sciences: lesquelles invitoient les estrangers à y venir apprendre les lettres Latines, et par conséquent quelques traits de la langue François. Aussi toutes sortes de gens y accouroient: Italiens, Espagnols, Anglois, Alemans: comme tesmoignent les escoles et colleges, que ces nations bastirent en la ville de Paris. Dante Poete Florentin, et Bocace du mesme pays, y ont estudié: qui est la cause pourquoy vous rencontrez dans les livres de cestuy-ci, une infinité de parolles et manieres de parler toutes Françaises. Et qui voudra feuilleter nos vieils Poetes, il trouvera dedans, les mots dont les Italiens se parent le plus: voire les noms et differences de leurs Rymes, Sonnets, Ballades, Lais, et autres<sup>57</sup>.

Au regard de la prose, Boccace se serait inspiré, pour ses récits les plus réussis, de nos fabliaux<sup>58</sup>, tels ceux d'Eustache d'Amiens («Qui fueilleteroit bien ces fabliaux, il trouveroit meilleures nouvelles de Boccace»)<sup>59</sup>, de Herbert («La deuxième nouvelle de la III. journée du Decameron de Bocace peut estre prise de cest Autheur»)<sup>60</sup>, de

(54) Voir notamment: *L'Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes*, Genève, Pierre Chouet, 1566; *Project du livre intitulé De la precellence du langage François*, Paris, Mamert Patisson, 1579; *Deux dialogues du nouveau langage François, italianizé, et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*, Envers, Par Guillaume Niergue, 1579.

(55) «J'ai traduit tout le premier livre de l'Origine de la Poésie française de Monsieur Fauchet et je l'ai revu avec lui ainsi que le second livre. Je me suis renseigné sur les textes difficiles. Voici le titre: *Recueil de la langue et poésie française, ryme et romans. Ridotto in Italiano da Filippo Pigafetta, aggiuntivi alcuni discorsi del medesimo dintorno a tutte le favelle che nacquero dalla latina ed alla poesia, rima, bellezza e perfezione loro*». Cette traduction et ce discours ont toutefois été perdus dans le naufrage du *Scorva* le 5 février 1584. J.-G. Espiner-Scott, *Claude Fauchet. Sa vie, son œuvre* cit., «Les amis de Fauchet», pp. 77-78.

(56) «Beaucoup de maîtres et d'étudiants du Moyen Âge ont dû se déplacer pour aller "aux études" au point que, même sans être universelle, la mobilité géographique a bien été un des éléments constitutifs dans la définition même de l'université médiévale. En fait, elle lui est même antérieure et a été précisément un des facteurs qui ont provoqué le passage des écoles de type ancien à l'université. La mobilité des hommes est en effet une réalité déjà bien attestée dans les écoles pré-universitaires du XII<sup>e</sup> siècle. À partir du moment où certaines d'entre elles, les plus importantes étant évidemment celles de Paris et de Bologne, ont acquis une réputation qui s'étendait au-delà du cadre diocésain traditionnellement assigné par l'Eglise à l'activité des écoles cathédrales, des étudiants d'origine plus ou moins lointaine y ont afflué». J. Verger, *La mobilité étudiante au Moyen Âge*, «Histoire de l'éducation», 50, 1991, (n. spécial: *Éducatons médiévales. L'Enfance, l'École, l'Eglise en Occident. V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*), p. 66 (pp. 65-90).

(57) C. Fauchet, *Recueil* cit., livre I, chap. V, pp. 46-47.

(58) «Et je monstreyrai bien dans nos fableaux, et livres plus anciens que Bocace, cinq ou six de ses meilleures et plus plaisantes nouvelles», *Ibidem*, p. 47.

(59) *Ibidem*, livre II, pp. 182-183.

(60) *Ibidem*, p. 106.

Chastelain de Coucy ([*Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*] «Et Bocace en dit presque autant, de la femme du Conte de Roussillon, en la IX, nouvelle de la IIII, journée de son livre appelé Decameron»<sup>61</sup>) ou bien encore de Rutebeuf («Je ne fay doute, que ce fabel [*Les Ordres de Paris*] n'ait donné occasion à Bocace de faire la X. nouvelle de la IX. Journée de son Decameron»<sup>62</sup>). En ce qui concerne la poésie, le sonnet, par exemple, aurait émergé en France avant de gagner l'Italie: «Quant au Sonnet, Guillaume de Lorris monstre que les François en ont usé: puis qu'il dit au Roman de la Rose, "Lais d'Amours et Sonnets courtois"»<sup>63</sup>. Cette origine, bien que vraisemblable, est toutefois infirmée par l'histoire littéraire qui montre que si le nom «sonet» est d'origine provençale<sup>64</sup>, la forme poétique est quant à elle bel et bien née en Italie<sup>65</sup>.

Le patriotisme de C. Fauchet le pousse certes, parfois, à exagérer l'influence de sa nation sur celles qui l'entourent mais il lui permet également de réhabiliter nos trouvères en valorisant sans cesse leurs textes et en les empêchant de sombrer dans l'oubli; un impératif qu'il justifie ainsi: «faire garder les vieils livres, et ne les vendre plus aux relieurs: car il se trouve quelque fois de bonnes pieces parmi tels cahiers moisiss»<sup>66</sup>. À l'heure où l'on redécouvre le raffinement de la littérature antique, ces premiers auteurs de langue vernaculaire sont parfois rejetés parce que considérés comme des écrivains de moindre qualité comparés aux Grecs et aux Latins. En préconisant ainsi le modèle médiéval, C. Fauchet s'oppose à celui prôné par la Pléiade, à savoir l'imitation des auteurs antiques et des Italiens, telle que la théorise Du Bellay<sup>67</sup>. Or, pour C. Fauchet, louer les écrits des Italiens revient à glorifier ceux des premiers poètes français puisqu'ils en constituent, selon lui, la source.

Il est un dernier point sur lequel C. Fauchet insiste au sein du *Recueil*, à savoir l'utilisation précoce de la rime par les Francs, ancêtres des Français<sup>68</sup>. C. Fauchet reconnaît ne pouvoir établir la paternité de la consonance en fin de vers, affirmant qu'elle est «venue de quelque part, ou nation que ce soit» et confessant que «jusques ici [il n'a] encores leu qui en est l'auteur»<sup>69</sup>. En revanche, il pose comme un fait incontestable qu'elle est le propre des nations barbares<sup>70</sup>: «il est certain qu'elle a eu

(61) *Ibidem*, p. 128.

(62) *Ibidem*, p. 162.

(63) «Grant servise et doz et plesant / Aloient li oisel fesant; / Lais d'amour et sonoiz cortois / Chantoient en lor serventois, / Li un en haut, li autre en bas». Adaptation en français moderne de Jean Dufournet: «C'était un service solennel, doux et agréable, que les oiseaux étaient en train de célébrer. Ils chantaient en leur langage des lais d'amour et des chansons courtoises, les uns en soprano, les autres en basse». G. de Lorris, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. J. Dufournet, Paris, Flammarion, 1999, pp. 82-83, vv. 701-705.

(64) TLFi: «Empr. à l'ital. *sonetto*, att. dep. le XIII<sup>e</sup> s. (Guittone d'Arezzo; le genre a été inventé par G. da Lentini dans la 1<sup>re</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> s.; v. *DÉl* et U. Renda, P. Operti, *Dizionario storico della letteratura italiana*, s.v. *Lentini* et *Sonetto*), lui-même empr. à l'a. prov. *sonet* «chanson, mélodie chantée» (2<sup>e</sup> moitié. XII<sup>e</sup> s., Guiraut de Bornelh ds *Levy Prov.*); cf. a. m. fr. *sonet* «id.», att. dep. ca 1200 (*Aliscans*, éd. E. Wienbeck, W. Hartnacke, P. Rasch, 8306), encore att. en 1570 (J. Dorat, *Novem cantica de pace* [...] *Neuf Cantiques ou Sonetz de la paix* [titre]), dér. de *son* «air de musique» (*son*<sup>2\*</sup>). Le genre du sonnet a cependant été introd. en France sous l'infl. de Pétrarque, très à la mode à l'époque de la Renaissance».

(65) «Si ce genre poétique est souvent associé à Pétrarque, l'invention en revient probablement à Jacopo da Lentini, un notaire qui était aussi poète, et qui fréquentait la cour de Frédéric II de Sicile, au début du XIII<sup>e</sup> siècle». H. Walter, *L'Aventure des langues en Occident*, Paris, Robert Laffont, 1994, «Les langues issues du latin», «Autour de l'italien», p. 160.

(66) C. Fauchet, *Recueil* cit., p. 91.

(67) Voir notamment le chap. VIII: «D'amplifier la Langue Francoyse par l'immitation des anciens Auteurs Grecz et, Romains». J. Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise* (1549), J.-C. Monferran (éd.), Genève, Droz, 2001, chap. XII, p. 31.

(68) Cette parenté unissant les Francs aux Français est plus largement développée dans son *Recueil des antiquitez gaulloises et françoises*, Paris, Jacques du Puys, 1579.

(69) C. Fauchet, *Recueil* cit., livre I, chap. VII, p. 65.

(70) C. Fauchet considère que le barbare est celui qui n'est ni Grec, ni Romain, c'est pourquoi les Francs

cours parmi le peuple et les langues vulgaires nées depuis la ruine de l'empire Romain: à tout le moins du temps de Charles le Grand». Or, parmi ces utilisateurs, les Francs se distinguent en ce que très tôt, ils ont employé la rime dans leurs écrits en langue vernaculaire; le *Livre des Évangiles*, traduit par Otfrid de Wissembourg en vieux-haut-allemand<sup>71</sup>, en est la confirmation. C. Fauchet accorde à ce texte du IX<sup>e</sup> siècle un intérêt jusqu'alors inédit en France: il cite le prologue en latin, il en propose également une traduction; la longueur de cet extrait ainsi que sa place centrale dans le livre I du *Recueil* rendent compte de tout l'intérêt à accorder à cette œuvre, première manifestation écrite du francique et véritable traité du bon usage de la langue germanique. Otfrid y donne toutes les consignes pour respecter l'aspect poétique de la langue vernaculaire et exhorte ses contemporains à l'employer pour en développer l'usage. Si cette œuvre retient autant l'attention de C. Fauchet, c'est parce qu'elle est la preuve testimoniale de l'usage précoce de la rime chez les Francs: la forme du texte l'atteste et Otfrid l'admet, déclarant dans son prologue que «[le francique] cherche continuellement la figure Omioteleuton: car telle composition veut toujours avoir une pareille terminaison ou lisiere de mots»<sup>72</sup>. Afin de rendre hommage au rôle précurseur des Francs, C. Fauchet rappelle à trois reprises l'intérêt qu'ils ont porté à la rime. Il déclare dans un premier temps que «nostre ryme Omioteleute [...], estoit jà en usage entre nos François Thiois: sinon en escriture, pour le moins en chansons et vaudevilles»<sup>73</sup>. Ce constat est ensuite réitéré en des termes semblables: «Et le long discours que j'ay tiré de la translation des Évangiles faite par le moine Otfrid, monstre bien que la ryme omioteleute, estoit jà de son temps en usage entre les François»<sup>74</sup>. Cette observation est à son tour reformulée et repose pour sa part sur l'épître dédicatoire à Louis le Germanique introduisant le *Livre des Évangiles*, où chaque quatrain est composé de rimes suivies: «ledit Otfrid escrit en ryme à Louis Roy de Germanie, petit fils dudit Charles»<sup>75</sup>. Ces éléments amènent C. Fauchet à faire de la consonance en fin de vers une originalité propre à la langue vulgaire: contrairement aux Grecs et aux Latins dont la poésie est régie par de la mesure et de la quantité; la poésie en langue vernaculaire nécessite au contraire de la mesure et du son: «Car il est besoin qu'en nos vers rymez, il y a ait de la mesure et du son: et aux vers Grecs ou Latins, de la mesure et quantité, sans autre unison»<sup>76</sup>. Ainsi, la diffusion de la rime aurait connu la chronologie suivante, les peuples la pratiquant l'exportant sur chacune des zones conquises: les Francs, pères des Français, l'ont importée en France; les Normands en ont alors fait usage et l'ont à leur tour introduite dans les pays assujettis:

Pour le regard des Siciliens, je me tiens presque assuré que Guillaume Ferrabrach (c'est à dire, bras de fer, dont vient Fierabras) frere de Robert Guischart, et autres seigneurs de Calabre et Pouille, enfans de Tancred François-Normand l'ont portée aux pais de leur conquête,

font partie de cette catégorie d'hommes: «Quant aux courses des Gots, Wandalles, Francs, Bourguignons, et autres peuples Barbares, elles corrompirent et non pas deracinerent le Latin [...]». *Ibidem*, livre I, chap. V, p. 42.

(71) Le texte d'Otfrid est déterminant dans l'histoire des langues vernaculaires en Europe puisqu'il est le premier à recommander l'usage de la langue vulgaire. À ce propos, l'on pourra consulter l'étude que lui a consacrée Thérèse Robin: T. Robin, *Le Livre des Évangiles d'Otfrid*, «Corpus Eve» [En ligne], Éditions de textes ou présentations de documents liés au vernaculaire, mis en ligne le 10 décembre 2013. URL: <http://journals.openedition.org/eve/672>

(72) C. Fauchet, *Recueil* cit., livre I, chap. V, p. 23.

(73) *Ibidem*, p. 25.

(74) *Ibidem*, chap. VII, p. 64.

(75) *Ibidem*, p. 66.

(76) *Ibidem*, chap. VI, p. 53.

estant une coustume des gens de deçà chanter, avant que combatre, les beaux faicts de leurs ancestres, composez en vers. Ce que les Normans avoyent pris des François<sup>77</sup>.

La rime a de fait gagné la Sicile, s'est étendue à l'Italie car: «les Italiens sont d'accord la tenir des Provençaux, ou Siciliens, deux peuples sujets des François»<sup>78</sup>. Elle a ensuite atteint la péninsule ibérique, en témoigne Juan del Encina<sup>79</sup>, allégué par C. Fauchet, qui «confesse que la ryme est passée d'Italie en Espagne»<sup>80</sup>. Les autres nations européennes ont elles aussi été touchées par cette pratique poétique française puisque: «nos François ont monstre aux autres nations d'Europe l'usage de la ryme consonante ou omioteleute, ainsi que voudrez»<sup>81</sup>. Cet itinéraire international apparaît de fait comme une nouvelle manifestation de l'influence française dans le domaine poétique.

Puissance politique et autorité littéraire caractérisent la France médiévale telle que C. Fauchet la perçoit. Pour lui, cette période n'a rien de l'obscurantisme qu'on lui attribue quelquefois; elle est au contraire le point de départ de notre richesse culturelle; elle est la parfaite illustration d'une nation souveraine dont la puissance et la domination ont permis l'expansion et l'implantation durable de sa langue et de sa culture. La puissance étatique et l'essor linguistique sont donc indissociablement liés. Le caractère précurseur et la qualité de la production littéraire médiévale sont un autre argument en faveur de la grandeur de la France et justifient doublement leur influence internationale.

Ainsi convient-il de ne pas dénigrer cette époque mais au contraire d'en reconnaître et valoriser l'apport: les règnes retentissants de nos premiers rois constituent un modèle de souveraineté à imiter; leurs décisions ayant influencé l'histoire du français marquent une réelle conscience nationaliste; les écrits en vernaculaire montrent combien ils sont fondateurs de l'identité culturelle. Claude Fauchet envisage donc le Moyen Âge comme un moment déterminant de notre histoire, des siècles indispensables tant les résonances des événements qui le ponctuent sont considérables.

ALEXANDRA PÉNOT  
Université Jean Moulin Lyon 3

(77) *Ibidem*, chap. VII, p. 70.

(78) *Ibidem*, p. 69.

(79) J. Del Encina, *Cancionero de todas las obras de Juan del Encina: con otras cosas nuevamente añadidas*, Zaragoza, Jorge Coci, 1516, «Capítulo primero del nacimiento y origen de la poesía castellana y de quien recibimos nuestra manera de trovar», p. IV.

(80) C. Fauchet, *Recueil* cit.

(81) *Ibidem*, p. 67.



# La farce rétrospective – revoir la farce au XVI<sup>e</sup> siècle

## Abstract

The consideration for farce during the Renaissance appears deeply ambiguous. Although the humanists tend to disapprove the farce as a medieval leftover, some of them do write farces; most of the preserved farces date from the 16<sup>th</sup> century and several farces are still published at the beginning of the 17<sup>th</sup> century; also, at the time, the representation of a tragedy is usually followed by a farce. The theoretical rejection of this genre for its lack of Greco-Roman models is counterbalanced by the fascination for its indigenous origins, as farce is considered an eminently French tradition. Nevertheless, some authors (such as Amyot) seem to implicitly legitimate farce inscribing it within the *universalia* of theatrical history.

Avant tout, il faut avouer un profond contentement que la farce puisse, d'une manière naturelle ou légèrement détournée, rentrer dans un volume consacré à la réception ambiguë de l'héritage médiéval aux XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Cela ne semble *a priori* nullement évident, voire peu logique. La farce, n'est-ce pas, justement, ce genre typiquement médiéval dont la belle Renaissance italianisante aurait marqué la fin, donc ce que l'«on jette»? N'est-ce pas, aussi, un genre «populaire» dont la restauration des *bonae litterae* n'avait que faire? La réalité du sort de la farce à l'époque de la Renaissance a été bien différente, car elle a été jetée et embrassée en même temps. Dans cet article, il s'agira de proposer une petite suite de réflexions sur cette ambiguïté et de tirer au clair un certain nombre de points obscurs dans la documentation et dans les recherches qui n'ont pas suffisamment été prises en compte. Ce sera fait dans l'espoir de pouvoir éclairer l'histoire de la farce dite médiévale d'une nouvelle manière.

Que le lecteur se rassure: il s'agira bien de la farce, surtout de la farce française<sup>1</sup>, et de sa conceptualisation aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, voire au-delà. Avant de documenter cela, toutefois, quelques remarques générales sur l'emploi de l'histoire s'imposent.

Au moment où Hans-Robert Jauss publia son ouvrage, ou sa collection d'articles, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*<sup>2</sup>, il mettait à nu un problème à cette date encore insuffisamment identifié: la tension entre l'historicité stricte («cela n'a plus rien à nous dire») et l'historicité relative («même si c'est historique, cela relève des grands thèmes de l'humanité»). Ce fut l'enjeu du XX<sup>e</sup> siècle, mais ce fut dans doute aussi déjà celui des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et peut-être sera-ce encore celui du XXI<sup>e</sup> siècle. En d'autres mots, «penser – peser le Moyen Âge entre le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle» est un thème qui a un rapport nécessaire avec ce que nous faisons, pourquoi nous le

(1) Deux précisions s'imposent ici: la terminologie théâtrale de l'époque est instable (cf. J. Koopmans, *Les mots pour le dire ou les parties du discours*, X. Leroux (éd.), *Vers une poétique du discours dramatique*, Champion, 2011, pp. 289-323). Ici, il s'agira avant tout de l'emploi du concept *farce* et non pas de la réalité qu'il couvre. À côté de cela, on utilise l'adjectif *français* pour désigner les textes en français (suisses, belges ou bourguignons...); on pourrait y ajouter les quelques textes en longue d'oc ou en franco-provençal voire en poitevin, mais cela ne change rien à l'argumentation.

(2) H.-R. Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze*, München, Fink, 1977.

faisons, comment nous le faisons, mais il ne faut pas oublier que le même thème se posait, en des termes légèrement différents, pendant la Renaissance, où il fallait aussi poser la question de l'historicité des genres par rapport à des universaux, où il fallait aussi réfléchir sur la place des genres médiévaux dans une histoire – nouvellement conçue – d'une littérature nationale.

En effet, on pense à Marc Bloch, pour qui l'histoire devait être une «anthropologie rétrospective» – donc un «ailleurs», par opposition à l'approche des chercheurs, notamment les historiens du théâtre, qui ont voulu voir avant tout une évolution, à partir du premier théâtre religieux vers un théâtre profane (idéologie républicaine oblige) et puis la redécouverte de la comédie et de la tragédie à l'antique (Renaissance oblige) – et donc aussi régulière, soumises à des règles (classicisme oblige). C'est un peu la vue selon laquelle cela commence mal, mais grâce à Adam de La Halle, qui aurait créé le théâtre profane (et c'était là la vue de Joseph Bédier<sup>3</sup>), et surtout grâce à la Renaissance qui revêt ce théâtre des formes antiques, on finit par avoir ce qu'il fallait avoir – et la réglementation du XVII<sup>e</sup> siècle aura fait le reste. Là, donc, ce n'est pas l'ailleurs ni l'autrefois qui joue, mais surtout une justification ou une légitimation du présent. Inutile, me semble-t-il, d'exposer en quoi ce point de vue présentiste est problématique; fort utile de signaler que c'est pourtant la vue la plus répandue ou, du moins, dont l'essence transperce dans la quasi-totalité des études sur le domaine.

De là, se pose l'éternelle question de savoir si nous étudions l'histoire comme ce qui nous a fait, ce que nous sommes, ou justement comme ce qu'on a délaissé, ce que nous ne sommes pas ou ce que nous ne sommes plus (voire, ce que nous ne voulons plus être). Entre l'«avoir été» – ce qui suppose une présence ou une mémoire – et le «n'étant plus» – ce qui conclut et ferme la parenthèse, si parenthèse c'était – la farce se retrouve dans un jeu complexe d'historiographie, aujourd'hui comme au XVI<sup>e</sup> siècle. Et il n'est pas sûr que, dans la situation actuelle, on comprenne mieux le débat qu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

Aucune réponse normative à la question de savoir si la farce appartient à notre culture ou n'appartient plus à notre culture ne sera proposée ici, mais on devra constater qu'en fait, pour la Renaissance, le problème s'est posé en quelque sorte dans les mêmes termes. Les mêmes problèmes ont joué et, surtout pour l'histoire de la farce, cette question est on ne peut plus pertinente et elle est bien plus compliquée qu'on ne le pense et que je ne le pensais avant d'accepter d'écrire cet article.

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, le genre en somme assez récent – ne l'oublions pas – de la farce dramatique a posé problème; au XVII<sup>e</sup> encore, sa place est à la fois discutable et incontournable. Discutable puisqu'il manque un ancrage dans les *bonae litterae* de la tradition gréco-romaine telle que l'on vient de la réinventer (car il s'agit bien d'une nouvelle construction de ce passé); incontournable puisqu'elle est partout (et vraiment partout, et même plus partout que l'on ne le pense et encore partout au-delà). Autant dire que la position de la farce constitue un sujet important et controversé. De là, il s'établit un mouvement double: d'une part, on cherche à replacer le genre d'une manière assez stricte dans un débat actuel sur la place de la littérature (il ferait partie des «épiceries du Moyen Âge» et témoignerait donc de cet «ailleurs» de l'historicité: la farce est bien ce que nous ne sommes plus ou ce que nous ne voulons plus être); d'autre part, on tente de lui conférer une place naturelle et indigène dans une

(3) Pour une vue nuancée sur Bédier et le théâtre profane, voir A. Corbellari, *Joseph Bédier, écrivain et philologue*, Genève, Droz, 1997, p. 64; Id., *De Francisque Michel à Joseph Bédier. Le problème du théâtre profane*, in M. Bouhaïk-Gironès, V. Domínguez, J. Koopmans (éd.), *Les pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, PUR, 2010, pp. 73-84.

nouvelle historisation (dans le cadre d'un nationalisme culturel naissant: c'est bien le genre de «chez nous») et ce genre ferait partie de ce que nous sommes et de ce que nous voulons être (et ce fut là sa modernité: cela lui donne sa place dans le patrimoine culturel immatériel).

Désireuse d'une part d'assimiler le maximum d'éléments dérivant de l'Antiquité et d'autre part de dénoncer voire abjurer l'héritage médiéval – et ayant par là un rapport complexe à l'histoire, il faut le dire – la Renaissance s'est trouvée confrontée à un sérieux problème quand il fallait parler de la littérature vernaculaire du Moyen Âge, problème que se sont partagé les humanistes. Les prises de position radicales, d'un Jodelle dans la préface de son *Eugène*, d'un Du Bellay dans la *Défense et Illustration* sont par trop connues pour que je les cite ici, le rejet général des formes du Moyen Âge est bien documenté, répété à n'en plus finir. En voilà, donc, un dogme – en voilà donc aussi un moment où le savant se réveille, car est-ce là tout?

En fait, non, car en même temps, la Renaissance française a cherché aussi à se libérer de l'omniprésence du latin, a essayé de s'émanciper d'un italianisme envahissant et donc, malgré elle, voulu illustrer aussi la littérature vernaculaire tant décriée et cherché à illustrer et défendre, aussi, les traditions indigènes. En troisième lieu, le mouvement a embrassé avec enthousiasme les modèles italiens, sans pour autant se rendre compte que bien des modèles italiens étaient en fait souvent d'origine française, mais cette prise de position a aussi été délaissée. Ici, on songera notamment aux *vidas* des troubadours et aux fabliaux qui se retrouvent dans le *Décameron* de Boccace, à l'influence de la poésie troubadouresque sur Pétrarque, aux polyphonistes français actifs en Italie au *xv<sup>e</sup>* siècle, aux professionnels de théâtre français qui devançant les débuts d'un théâtre professionnel en Italie<sup>4</sup>.

Dans ce jeu de miroirs et au sein de ces paradoxes, la farce s'est trouvée dans une position bien particulière. Elle représente, justement, tout ce dont on veut se défaire («ce que l'on rejette»); elle représente aussi tout ce que l'on veut assumer. Dans la préface à son *Eugène*, Jodelle peste donc contre la farce du Moyen Âge et ensuite, il nous propose simplement une farce découpée en trois actes (comme quoi les solutions sont parfois bien simples)<sup>5</sup>. La Renaissance française embrasse le théâtre professionnel des Italiens, qui se base en majeure partie sur le théâtre professionnel français qui lui est bien antérieur, comme l'ont montré Marie Bouhaïk-Gironès et Katell Lavéant. Et pour Alione d'Asti, le théâtre français était bien le modèle à suivre. Le discours humaniste cherche à classer la farce comme un genre médiéval, mais la plupart des farces conservées datent du *xvi<sup>e</sup>* siècle, ont été écrites entre 1515 et 1570 et les imprimeurs du *xvii<sup>e</sup>* siècle, tel un Rousset, continuent à les publier au début du *xvii<sup>e</sup>* siècle<sup>6</sup>. Et au théâtre, après avoir assisté à une belle tragédie, le public a toujours le droit à la farce qui clôt la représentation – et ce bien avant dans le beau *xvii<sup>e</sup>* siècle. En 1607, on a joué à l'hôtel de Bourgogne une farce satirique et même si les officiers municipaux

(4) M. Bouhaïk-Gironès, *S'associer pour jouer. Actes notariés et pratique théâtrale (xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles)*, in *Le Jeu et l'accessoire. Mélanges Michel Rousset*, contributions réunies par M. Bouhaïk-Gironès, D. Hùe et J. Koopmans, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 301-318.

(5) M. Freeman, *Jodelle et le théâtre populaire: Les sabots d'Hélène*, in *Aspects du théâtre populaire en Europe au xvi<sup>e</sup> siècle*. Actes du Colloque de la S.F.D.S. réunis et présentés par M. Lazard, Paris, CDU-SEDES, 1990, pp. 55-68.

(6) *Recueil de plusieurs farces, tant anciennes que modernes, lesquelles ont esté mis dans un meilleur ordre et langage qu'auparavant*, Paris, Rousset, 1612. En 1619, à Lyon, on publiera encore une collection de farces, connue sous le titre *Recueil de Copenhague*, même s'il en existe aussi un exemplaire à Wolfenbüttel, voir É. Picot, K. Nyrop, *Nouveau recueil de farces françaises des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris, Morgand-Faitout, 1880.

n'ont guère été contents, le roi Henri IV affirme n'avoir jamais ri autant de sa vie<sup>7</sup>. En 1579, il avait récompensé encore Nicolas Lyon, joueur de farces, pour plusieurs passe-temps et fanfares<sup>8</sup>. Jean de Pont-Alais, qui a apparemment été chef de la troupe officielle de François I<sup>er</sup>, reçoit 225 livres pour des farces; un peu plus tard, son successeur Pierre de La Oultre, recevra 112 livres 10 sols (1538)<sup>9</sup>; une même somme est réservée à Robert Cusson, joueur de farces, dialogues et moralités à la suite du roi en 1541 – et que la somme soit identique est également hautement intéressant<sup>10</sup>. De même, Bouchard a pu calculer, en faisant le point sur les dépenses de la maison royale entre 1549 et 1580, que 48.000 livres tournois sont allés aux «bouffons, sauteurs et baleurs, joueurs de farces et comédies» (à titre de comparaison: 6000 livres aux peintres, 30.000 livres aux menuisiers)<sup>11</sup>.

De façon bien paradoxale, les humanistes, les hommes de la Renaissance, ont d'une part simplement été des auteurs de farces (que l'on songe à celle des *Theologastres*, attribuée à Berquin<sup>12</sup>, à un Pierre de Lesnauderie, ami de Lefèvre d'Étaples et recteur de l'université de Caen<sup>13</sup>, au théâtre de Marguerite de Navarre), mais ils ont également justement tout fait pour que la farce française soit d'une part légitimée par les pratiques de l'Antiquité, et qu'elle puisse d'autre part renforcer l'image de la farce comme une tradition «bien de chez nous», une tradition éminemment française, un affranchissement de la mainmise italienne sur la culture.

La position par rapport à la farce est donc bien double: d'une part il y a une fascination pour le caractère indigène du genre – c'est bien «notre» farce – d'autre part il y a un rejet – c'est le Moyen Âge, c'est un monde auquel nous ne voulons plus nous associer. C'est là l'opposition entre la bonne farce et la farce grossière: l'admiration devant l'intelligence du genre opposée au refus de sa bassesse (et donc aussi celle entre les conceptualisations d'un Calvin qui voyait la sainte Messe comme une farce et un Montaigne qui aimait bien l'ancienne farce). S'y ajoute, pour le domaine théâtral, une fascination pour l'apport italien, alors qu'on a simplement oublié de voir comment et en quoi cet apport italien est en fait conditionné par la tradition française. Et il le fut!

Le jeu se complique, justement, au moment où s'opère aussi une rétroprojection de la farce, le moment où la farce va envahir l'Antiquité gréco-romaine, pour ainsi dire, le moment où un nouveau discours de légitimation se crée. Ce jeu est

(7) Pierre de l'Estoile, *Mémoires et registre-journal*, L.-G. Michaud-J.-J. F. Poujoulat (éds.), Paris, chez l'éditeur du commentaire analytique du Code Civil, 1837, p. 412.

(8) Nicolas Lyon «joueur de farces», figure dans les comptes d'Albret en 1579 (Pau, AD des Pyrénées Atlantiques B 2380 – document détruit par l'incendie de 1908): sur la somme de quatre écus pour lui et ses compagnons pour avoir joué «passe-temps et fanfares», il ne reçoit, faute de fonds, que 416 sols tournois.

(9) «A Jean de Lespine, du Pontalais, dit «Fougereux» [pour *Songecreux*], qui a ci-devant suivi le roi avec sa bande et joué plusieurs farces devant lui pour son passe-temps, 225 livres tournois en don», P. Marichal, *Catalogues des Actes de François I<sup>er</sup>*, tome septième, *Second supplément. – Actes non datés*, Paris, Imprimerie Nationale, 1896, p. 792. «A Pierre de la Oultre, maistre compositeur et joueur de farces et moralitez, en don tant pour luy que pour aultres ses compagnons qui ont joué plusieurs fois devant le dit seigneur: CII livres X sols», L. de Laborde, *Comptes des Bâtimens du roi (1528-1571)*, Paris, J. Baur, 1880, tome 2, pp. 254, 270, 272, = AN J 961.

(10) P. Marichal, *Catalogue des actes de François I<sup>er</sup>*, tome quatrième, 7 mai 1539-30 décembre 1545, Paris, Imprimerie Nationale, 1890, p. 203: mandement de «payer à Robert Cusson, joueur de farces, dialogues et moralités à la suite du roi, la somme de 112 livres 10 sous tournois pour ses dépenses personnelles et celles de sa troupe. Châtellerault 22 mai 1541».

(11) L. Bouchard, *Le système financier de l'ancienne monarchie*, Paris, Guillaumin, 1891 p. 255.

(12) *La farce des Théologastres*, C. Longeon (éd.), Genève, Droz, 1989.

(13) Voir l'entrée «Pierre de Lesnauderie» dans B. Méniel (dir.), *Dictionnaire des écrivains juristes et des juristes écrivains du Moyen Âge au siècle des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

bien nouveau. Tout comme on a cherché à faire croire aux Français une ascendance gauloise – la création du complexe d'Obélix (en rejetant l'origine franque) –, on a également cherché à créer une nouvelle histoire de la farce. La farce française ne serait plus ce genre en somme assez récent mais dont il fallait souligner le caractère médiéval, même si la majeure partie du Moyen Âge a ignoré la farce; elle ferait au contraire partie des *universalia* de l'histoire dramatique. Ce nouveau discours au sujet de la farce n'a guère été étudié.

Il faut constater, quand on passe en revue les approches des savants et la teneur générale de l'érudition, que c'est avant tout le modèle du rejet qui a été au centre des préoccupations. Cela se comprend: n'étudie-t-on pas justement la Renaissance pour ne pas avoir à s'occuper du Moyen Âge? Ne faut-il pas, avant tout, montrer ce qui change plutôt que d'affirmer qu'en fait, les changements sont tout relatifs? Il s'agit là d'une logique toute naturelle dans nos disciplines et loin de moi (*absit a me*, dirait S. Augustin) de dénoncer ici cette logique. En même temps – et cela a déjà été signalé plus haut, la farce française n'est pas un genre médiéval, mais avant tout un genre du XVI<sup>e</sup> siècle.

En fait, dès les premières apparitions de la farce comme genre dramatique – et ce fut bien à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, et ce fut bien à la cour – on peut voir comment se dessinent les contours d'un genre, mais on n'a pas de textes. Que les textes conservés, surtout depuis le *Pathelin* qui date de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, donnent une image fidèle de cette farce du XIV<sup>e</sup>, reste une question ouverte. Que la plupart des centaines de farces conservées datent du XVI<sup>e</sup> siècle devra diriger nos vues – et il est impensable, en toute logique, que ces farces «tardives», si l'on veut, n'aient pas connu un développement majeur et une professionnalisation importante du genre par rapport à la «première farce» au XIV<sup>e</sup> siècle (ce qui constitue une base en somme assez faible pour parler de ce qui justement est la farce du Moyen Âge). Peut-être, la farce n'était-elle après tout pas médiévale...

Essayons d'élargir la perspective. Même si, de manière tout à fait naturelle (mais qu'est-ce qui est naturel, en fin de compte), on a voulu concéder que Molière aurait connu une vie errante en province, pendant laquelle il aurait écrit des farces (qui ne nous sont pas parvenues), cela ne cache qu'imparfaitement le problème central de mon propos, au sens où, enfin, la farce ne se pardonne qu'à cause de cette vie errante; mais c'est en même temps celui qui allait devenir Molière qui en faisait. Le XVII<sup>e</sup> siècle était d'ailleurs particulièrement voire foncièrement gourmand de farces, mais cela, c'est une autre question.

Ce qui retiendra notre attention ici, et maintenant, c'est surtout la manière dont on a pu concevoir le genre dans son historicité. L'humanisme cherche aussi, à sa manière, de trouver une place pour la farce dans l'histoire de l'Antiquité, et c'est un discours de légitimation hautement intéressant. Prenons d'abord quelques textes classiques trop rarement cités qui portent sur le théâtre en général.

Quand Nicole Oresme, dans sa traduction de l'*Éthique*, parle de la comédie, il affirme:

Car en tel partie, c'est a savoir, en esbatemenz, celui qui est modeste et liberal seult dire choses avenantes et honestes. Et differe le gieu de celui qui est de franc courage du gieu de celui qui est de servile condicion ou nature ou maniere. Et aussi le gieu du bien discipliné differe du gieu de celui qui est indiscipliné ou mal doctriné. Et ce peut asséz apparoir par les comedies dess anciens et par celles que l'en fait a present.

*Glose* Il entent ici par comedies aucuns jeux, comme sont ceulz ou .i. homme represente Saint Pol, l'autre Judas, l'autre un hermite, et dit chascun son personnage et en ont aucuns

roulles et rimes. Et aucunes fois en telz giex l'en dit de laides paroles, ordes injurieuses et deshonestes<sup>14</sup>.

Pensons aussi à Raoul de Presles quand il parle des chansons de geste:

...quant il vouldrent fouir et faire l'ordenance du theatre – qui estoit un lieu où tout le peuple venoit pour ouïr les dis des poëttes et leurs chans, et que les jougleurs et chanteurs y venoient, esquieux l'en faisoit et disoit laidures sans nombre, qui proprement s'appelloient les jeux sceniques ou des theatres –, il les reffraint que il ne le feissent et aussi de leur couvoitise<sup>15</sup>.

[...] s'en porent venir à Cartage, frequentoient tous les jours les lieux où les jougleurs et chanteurs en place ont acoustumé à jouer et chanter, lesquies lieux sont appellés proprement theatres<sup>16</sup>.

Plus directement relié à notre propos, les affirmations de Jacques Amyot sont intéressantes, car c'est bien lui qui, plus que tous autres, replace la farce dans l'histoire de l'Antiquité. Un peu partout dans ses œuvres, Amyot donne droit de cité à la farce française en lui supposant une origine grecque et latine. Il est à noter aussi qu'il utilise le terme *farce* dans les deux acceptions qu'il a en français, donc aussi bien au sens «bon tour joué à quelqu'un» qu'au sens «représentation dramatique» ou du moins «saynète pour égayer le repas», et que, pour éviter toute brouille terminologique, il explicite cet emploi dramatique de la farce. Ainsi, dans les *Amours de Theagenes et Chariclée*, il affirme:

Comme si nous jouyons sur une eschaffault quelque farce, en laquelle par un divin miracle elle fust d'une estrangere descongneue soudainment devenue et trouvée ma fille<sup>17</sup>.

Il est clair qu'ici Amyot réfère à un intrigue de comédie plutôt qu'à une farce, mais il utilise bien le terme *farce*.

Le même Amyot, dans la *Vie d'Antoine* explique que

Passoit le temps à ouy jouer des farces, ou a faire les nopces de quelques farceurs, basteleurs, plaisans et autres telles gens [...] Il avoit un autre plaisant joueur de farces nommé Sergius [...] et une femme appelée Cythéride du mesme mestier<sup>18</sup>.

Il appellera cette femme plus tard une *basteleuse*, pour parfaire le présentisme de ses remarques. Dans la *Vie d'Auguste*, Amyot parle des «théâtres dans les rues et l'on y jouoit des farces dans les langues de toutes les nations»<sup>19</sup>; «Il varioit les plaisirs de la table par des concerts, des farces»<sup>20</sup>.

(14) Nicole Oresme, *Ethique* livre IV, ch. 25: Maistre Nicole Oresme, *Le Livre de l'éthique d'Aristote*, published from the Text of MS. 2902, Bibliothèque Royale de Belgique, with a crit. intr. and notes by A. D. Menut, New York, G. E. Stechert, 1940, p. 271.

(15) *La Cité de Dieu de saint Augustin traduite par Raoul de Presles (1371-1375), livres I à III*, O. Beltrand et al. (éd.), Paris, Champion, 2013: I, 31 (pp. 329-330).

(16) S. Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 205.

(17) *Amours de Theagenes et Chariclée*, traduction de Jacques Amyot, P.-L. Courier (éd.), tome 4, Paris, Merlin, 1823, l. X, ch. III, pp. 113, 208.

(18) *Les vies des hommes illustres de Plutarque traduites du grec par Amyot*, tome 10, Paris, Dufart, 1811, p. 254.

(19) *Supplément aux vies des hommes illustres de Plutarque traduites du grec par Amyot*, Paris, Dufart, 1812, vol. 15, p. 227.

(20) *Ibidem*, p. 252.

La *Vie de Sylla* donne: «Il devint amoureux d'un joueur de farces nommé Metrobius»<sup>21</sup>; «S'esbatant le long du jour à ouïr des musiciens, joueurs de farces et toute telle maniere de gens»<sup>22</sup>.

Il a toujours

En sa compagnie des farceurs, plaisans, chantres et musiciens (...) un Roscius, joueur de farces, un Sorex, maistre bouffon<sup>23</sup>.

Toujours Amyot, dans sa *Vie de Cicéron*:

luy estant à luy mesme presentée celle de la Gaule, il s'en excusa: et par le moyen de ce bénéfice gaigna Antonius comme un joueur de farces mercenaire, luy faisant promettre pour le bien de la chose publique, qu'il le seconderait, et ne dirait sinon ce qu'il lui nommerait<sup>24</sup>.

Amyot revient sur la farce dans *Agis et Cleomenes*:

ayant surpris quelques joueurs de farces et d'instrumens de musique qui venoyent de Messine, il fist dresser un eschafaut dedand les terres mesmes des ennemis<sup>25</sup>;

dans la *Vie de Marcus Cato*: «il s'amusoit à faire jouer des farces et comoedies»<sup>26</sup>; dans la *Vie d'Othon*: «beaux danseurs et beaux joueurs de farces»<sup>27</sup>; dans la *Vie de Marcus Brutus*: «Volumnus un plaisant et Sacculto joueur de farces»<sup>28</sup>.

Dans le joli recueil d'articles *Fortunes de Jacques Amyot*, Michel Rousse affirme que Jacques Amyot distingue deux types de mimes, qu'il assimile respectivement aux farces et aux moralités<sup>29</sup>. Il oublie toutefois de dire que pour Amyot, l'Antiquité se construit à l'exemple de la pratique théâtrale du XVI<sup>e</sup> siècle, car il n'y a pas que la farce, mais aussi les joueurs de farces, la combinaison avec les musiciens et les bateleurs. Ce qui est donc important ici, c'est la simple constatation que là où certains de ses contemporains veulent s'affranchir de la tradition de la farce, Amyot en voit partout dans l'Antiquité – et on ne peut savoir s'il avait bien raison.

Montaigne fait allusion aux farces à plusieurs reprises, d'Aubigné aussi. Ronsard écrit un épitaphe sur Pierre Mernable, joueur de farces<sup>30</sup>. En 1579, le graveur Pierre Peret, natif d'Oudenarde, donnera à une scène de théâtre, qu'il a imitée d'un dessin de François Clouet (mort en 1572), la légende suivante:

La farce des Grecx descendue  
Hommes sur tous ingenieux  
C'est par nostre France rendue  
Pour remonstrer jeunes et vieulx.

(21) *Les vies des hommes illustres* cit., tome 5, Paris, Dufart 1811, p. 377.

(22) *Ibidem*, p. 422.

(23) *Ibidem*, pp. 465-466.

(24) *Vie des hommes illustres de Plutarque traduites du grec par Amyot*, E. Clavier (éd.), tome 8, Paris, Cussac, 1802, p. 79.

(25) Jacques Amyot, *Vie des hommes illustres grecs et romains comparées l'une avec l'autre par Plutarque de Chaeronée*, Paris, Jacob Stoer, 1617, p. 531.

(26) *Ibidem*, p. 218.

(27) *Ibidem*, p. 691.

(28) *Ibidem*, p. 663.

(29) M. Rousse, *De Plutarque à Amyot: problèmes de théâtre*, in M. Balard (éd.), *Fortunes de Jacques Amyot*, Actes du colloque international de Melun, Paris, Nizet, 1986, pp. 261-271.

(30) *Les Oeuvres de P. de Ronsard, gentilhomme vandomois*, Paris, Gabriel Buon, 1584, p. 870.

Ce petit poème a connu une certaine fortune, car vers 1590, Nicolas II le Blond publie une gravure sur bois avec une scène analogue – mais où il montre aussi une partie du public – avec la même légende. Une histoire récente du théâtre – qui demande aux étudiants de commenter ce document – ajoute que la farce s'invite de la manière à un banquet où elle n'était pas conviée. En même temps, la tentative de légitimation est on ne peut plus claire, et ces documents montrent clairement qu'au lieu de vouloir se débarrasser de la farce, on en veut encore.

Naturellement, ce ne sont là que quelques exemples; naturellement leur représentativité pourra être mise en cause (mais cela vaut tout aussi bien pour les exemples du rejet). Ils témoignent toutefois d'un désir clair et net de légitimer la farce par l'histoire, et de légitimer l'histoire par la farce. Le présentisme qu'affiche une telle approche est intéressant, car il met à nu, justement, le rapport complexe de l'homme du xvi<sup>e</sup> à l'histoire. Ce thème – tout implicite et teinté idéologiquement à l'époque – mérite une sérieuse reconsidération, car nous avons bien vu plus haut que, à côté de sa dépréciation, la farce fascine. Il s'y ajoute que, par une rétroprojection sur l'histoire antique, on en arrive même à conférer à ce genre un statut universel, presque (mais on ne pouvait pas encore le savoir) dans le sillage des *Formes simples* d'André Jolles<sup>31</sup>.

Cela, c'était la farce – on est toutefois bien en droit de se poser la question de savoir si cette duplicité n'a pas aussi joué pour d'autres genres. Pour les modernistes, songeons à l'assimilation facile de l'épopée (chez Aristote) au roman (moderne). Songeons plus en général au roman – peu présent dans la littérature antique – et les racines qu'on a bien pu lui chercher (alors que le genre est clairement marqué par la tradition médiévale).

Pour le caractère universel de la farce, je rappelle qu'en 1958, Dario Fo affirmait déjà ou encore que l'on dit facilement que quelque chose tourne à la farce, mais que pour lui, la farce était un genre éminemment noble. Et il avait raison!

Si, à partir de ces éléments disparates, il fallait à tout prix essayer de formuler une conclusion, on dira que le discours de légitimation autour de la farce est bien plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. La farce étant comme l'air que l'on respire, il fallait de l'air à l'Antiquité. Il y a aussi, en tout cela, une saine application d'un principe de la réalité. On ne se défait pas gratuitement de ce qui fait rire tout le monde; autant chercher une place historique à ce phénomène. Le pourquoi de la projection de la farce sur l'histoire romaine est clair; la manière dont on s'y est pris est surtout intéressante. Et aussi, ne l'oublions pas, l'est la tension entre l'historicité et la modernité que révèle ce discours – et les leçons que cette tension offre au chercheur moderne. En même temps, constatons-le avec un plaisir perfide, on peut très bien se poser la question de savoir comment et en quoi cet inventaire de la farce rétrospective témoigne véritablement d'une façon de peser ou de penser l'héritage médiéval, mais il se peut très bien – observons une certaine prudence – qu'il s'agisse d'autre chose, que nous soyons victimes de l'historiographie littéraire du xix<sup>e</sup> siècle qui a voulu nous faire croire, et qu'il n'y ait, en tout cela, pas la moindre trace d'un rapport au Moyen Âge.

La tension entre l'«avoir été» et le «n'étant plus» y est continuellement présente, la querelle des universaux pointe son nez, la question délicate de savoir comment on arrive à qualifier un genre de médiéval aussi. C'est pourquoi, d'une certaine manière, l'attitude des humanistes face à la farce nous réserve encore des leçons importantes pour notre pratique de l'histoire littéraire.

JELLE KOOPMANS  
Universiteit van Amsterdam

(31) A. Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.



## “*Deum tolles ex oculis*”, ou l'impossible compromis entre mystère et tragédie

### Abstract

As it enabled a straightforward dialogue between God and mankind, the presence of the divinity on the stage of a mystery play, back in the Middle Ages, both appeared like a feature of this theatrical genre and established a fundamental difference with tragedy. This study compares three plays written in the late 15<sup>th</sup> century and the 16<sup>th</sup> century, staging the sacrifice of Isaac, and proves how the representation of God on stage forbids any possibility of a transcendent Hereafter, the essential condition for the emergence of tragedy. With such an arrangement, the theatrical universe of mystery plays leads the divinity to justify His decisions, while entertaining a horizontal relationship with the other character. In mystery plays, the balance thus tips towards divine immanence, at the expense of transcendence – the latter, claimed by the Reformation, being necessary to the rebirth of tragedy. It then comes as no surprise that 16<sup>th</sup>-century humanists, who rejected this genre so closely linked with the theatre of the Middle Ages, felt the need to exclude God from the theatrical area, in order to break away from the medieval tradition and revive the precepts from the Antiquity. Among them, the expression *Multa tolles ex oculis*, borrowed from Horace, can be modified into a hypothetical *Deum tolles ex oculis*, thus underlining the transition from mystery plays to tragedy.

### Préambule

Au moment d'évaluer parmi les formes dramatiques issues du Moyen Âge celles qui devaient être jetées et, malgré tout, celles qui pouvaient être l'objet d'un recyclage littéraire, les penseurs du théâtre humaniste échafaudèrent tant bien que mal une grille de correspondances qui voulait garantir, en apparence du moins, une certaine continuité entre les pièces qu'on jouait encore vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle et celles qui commençaient à les concurrencer. Ainsi, dans son *Art poétique françoys*, Thomas Sébillet condamne fermement les «jeux Amphithéatraux et sceniques tant célébrés par le passé»<sup>1</sup>; il affirme que la «Moralité Françoise represente en quelque chose la Tragédie Gréque et Latine»<sup>2</sup>, puis se ravise en suggérant que les «Moralités tiennent lieu [...] de Tragédies et Comédies indifféremment»<sup>3</sup>. Quant aux farces françaises, elles tiennent «peu ou rien de la Comedie Latine»<sup>4</sup> et «sont vraiment ce que les Latins ont appelé Mimes ou Priapées»<sup>5</sup>. Nulle part dans ce discours il n'est clairement fait allusion au mystère médiéval qui n'aurait donc pas d'héritier parmi les formes encouragées par le théâtre humaniste, ce que suggère d'ailleurs Madeleine Lazard en

(1) Th. Sébillet, *Art poétique françoys* (1548), F. Gaiffe (éd.), Paris, Droz, 1932, p. 162.

(2) *Ibidem*, p. 161.

(3) *Ibidem*, p. 165.

(4) *Ibidem*, p. 164.

(5) *Ibidem*, p. 165.

écrivain que ce genre dramatique est «méprisé des lettrés et, s'il réparait encore, c'est souvent sous le titre de tragédie»<sup>6</sup>.

Une fragile continuité peut bien être établie entre mystère et tragédie, mais elle ne tient qu'à l'historicité de ces deux genres. Comme en témoigne notamment l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze<sup>7</sup>, la tragédie s'appuie d'abord sur des pratiques théâtrales alors communes aux mystères, mais inappropriées à la scène tragique qui les a remplacées par la suite ou les a simplement adaptées. Dans le même temps, le fait que plusieurs tragédies et mystères aient mis en scène les mêmes figures bibliques a certainement poussé les historiens du théâtre à rapprocher ces deux genres dramatiques, cette convergence conjoncturelle occultant finalement ce qui devait les distinguer. Ainsi, alors que ces continuités techniques et thématiques marquent la transition d'un genre à l'autre sur la scène du XVI<sup>e</sup> siècle, elles ne sauraient laisser penser que la définition philosophique du mystère a quelque chose à voir avec celle de la tragédie.

Si la prévalence d'une démarche historiciste a pu favoriser le repérage de rapprochements non pas fortuits, mais bien circonstanciels, elle occulte surtout l'impossibilité dans laquelle nous nous trouvons de confronter l'essence du mystère à celle de la tragédie. En effet, si nous pouvons aujourd'hui nous accorder sur une définition philosophique du tragique, nous ne connaissons pas d'équivalent dans les études consacrées au mystère comme genre dramatique<sup>8</sup>. Cette lacune tient certainement au fait, du reste bien connu, que la période médiévale n'a produit que de très rares écrits sur le théâtre<sup>9</sup>. Tandis que tous les genres dits littéraires au Moyen Âge sont plus ou moins touchés par un tel phénomène, il est nettement plus accentué dans le cas du théâtre, dont les textes ne laissent quasiment aucune place à l'expression d'une quelconque autorité<sup>10</sup>. Mais ce silence ne s'explique pas seulement par la lente naissance d'une conscience littéraire. Le développement de l'art dramatique s'attache moins à la théorisation qu'à la transmission d'une pratique évidente et partagée, en quoi se réalise l'essence du théâtre et qui s'impose alors comme le meilleur moyen d'approfondir notre compréhension du théâtre au Moyen Âge. L'analyse des témoins historiques et manuscrits devrait ainsi nous permettre d'accéder à la réalité performancielle des textes dramatiques au Moyen Âge et, ce faisant, à une définition philosophique des genres qu'ils représentent.

(6) M. Lazard, *Le Théâtre en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 28.

(7) Voir par exemple à ce sujet *ibidem*, pp. 97-98, et X. Leroux, *L'«Abraham sacrifiant» de Théodore de Bèze: entre mystère et tragédie*, in *Le lent brassement des livres, des rites et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné*, M. Léonard, X. Leroux et Fr. Roudaut (éds.), Paris, Champion, 2009, pp. 325-344.

(8) À notre connaissance, Graham A. Runnalls est à ce jour le seul à avoir véritablement développé les prémices d'une réflexion sur le genre du mystère dans *Le Mystère français: un drame romantique?*, publié in *Esperienze dello Spettacolo nell'Europa del Quattrocento*, M. Chiabò et F. Doglio (éds), Rome, Torre d'Orfeo Editrice, 1993, pp. 225-244, puis in Gr. A. Runnalls, *études sur les Mystères. Un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Paris, Champion, 1998, pp. 15-34. Ce travail s'appuie sur une comparaison avec le drame romantique et ne trouvera donc pas d'écho dans la présente étude. Cette démarche est néanmoins complémentaire de celle que nous entreprenons ici et nous tâcherons d'en proposer une synthèse dans un prochain essai. De son côté, Ch. Mazouer rend compte des travaux qui s'interrogent sur la capacité du mystère à être considéré comme un genre, sans toutefois statuer sur cette question, dans un chapitre significativement intitulé «Un genre?» (Ch. Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge. Deuxième édition refondue*, Paris, Champion, 2016, pp. 206-210).

(9) Dans *Le Mystère français...*, art. cit., Graham A. Runnalls consacre justement une partie importante de son étude à l'analyse de *L'Instructif de la Seconde Rethorique*.

(10) Ainsi, on aurait tort de s'étonner qu'aucun extrait de pièce médiévale n'apparaisse dans l'ouvrage d'U. Mölk, *Les Débuts d'une théorie littéraire en France. Anthologie critique*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Dans les pages qui suivent, nous essaierons par conséquent de préciser ce qui nous paraît être un élément fondamental de la définition philosophique du mystère, en fondant notre étude sur la comparaison de différentes mises en scène d'un même personnage biblique à la fin du Moyen Âge et au début du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Autour de la figure d'Abraham, notre corpus réunira *Le Sacrifice d'Abraham*, un bref mystère emprunté aux *Mystères de la Procession de Lille* datés de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>, *Du Sacrifice d'Abraham*, un extrait du fameux *Mistère du Viel Testament* dont nous confronterons plusieurs versions<sup>13</sup>, et l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, la première tragédie protestante représentée à Lausanne en 1550<sup>14</sup>. Sans écarter la possibilité de remettre en question la classification de ces pièces, nous tenterons de définir ce qui distingue d'une manière fondamentale ces différentes mises en scène du sacrifice d'Isaac.

C'est sous la plume d'Henri Gouhier que nous trouvons les pages les plus pertinentes et les plus suggestives pour établir *a contrario* ce qui marque la différence entre un mystère et une tragédie<sup>15</sup>. Alors que la seconde se définit principalement «par la présence d'une transcendance»<sup>16</sup>, une transcendance qui «introduit dans l'action un nouveau terme situé au-delà du monde sensible»<sup>17</sup>, nous faisons l'hypothèse que le mystère se caractérise essentiellement par la présence de Dieu sur la scène<sup>18</sup>, une présence qui n'est pas simplement, comme pour la tragédie, «une présence au monde et aux âmes»<sup>19</sup>, mais qui s'inscrit dans le prolongement du monde sensible et qui se trouve inclus dans l'univers représenté. Cette présence divine exclut du même coup la possibilité d'un au-delà transcendant, parce qu'elle inscrit le genre humain et la divinité dans une relation horizontale. Si elle maintient les marques d'une hiérarchisation entre le Créateur et ses créatures, cette relation peut être dite horizontale, parce que les personnages qu'elle met en jeu évoluent dans un même univers dramatique<sup>20</sup>.

(11) Cette démarche implique évidemment qu'un personnage n'est pas tragique en soi, mais est perçu comme tel à cause du regard que nous portons (ou qu'on nous fait porter) sur les événements qui le mettent en scène.

(12) *Le Sacrifice d'Abraham*, in *Les Mystères de la Procession de Lille. Le Pentateuque*, t. I, A.E. Knight (éd.), Genève, Droz, 2003, pp. 183-206.

(13) *Du Sacrifice d'Abraham*, in *Le Mistère du Viel Testament*, t. II, J. de Rothschild (éd.), Paris, Firmin Didot & Cie, 1879; la version A est datée de 1500 et les versions E et F de 1539. Nous retenons ici les versions qui présentent les variantes les plus significatives pour notre démonstration.

(14) Th. de Bèze, *Abraham sacrifiant*, K. Cameron, K.M. Hall et Fr. Higman (éds), Genève-Paris, Droz-Minard, 1967.

(15) Sans renvoyer aux travaux d'Henri Gouhier, mais en évoquant ceux de Lucien Goldmann – et donc ceux du précédent, mais indirectement –, Michel Meyer fait aussi référence à la notion de transcendance qui nous intéresse ici, notamment dans les quelques pages qu'il consacre à ce qui ne touche pas qu'à la farce et au comique au Moyen Âge (voir M. Meyer, *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2005 (1<sup>re</sup> éd.: 2003), pp. 129-133; à la p. 131, l'auteur fait une brève allusion à L. Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959).

(16) H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1991 (1<sup>re</sup> éd.: Aubier, 1952), p. 42.

(17) *Ibidem*, p. 35.

(18) Pour une réflexion philosophique et théologique sur le statut de cette représentation divine sur la scène médiévale, nous renvoyons à V. Domínguez, *La scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, «Textes, Codex & Contexte», II. On notera cependant que cette étude porte surtout sur la représentation de Jésus-Christ.

(19) H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence* cit., p. 42.

(20) Sur la scène médiévale, la représentation du paradis traduit assurément la dimension verticale de cette relation. Cependant, comme nous le verrons plus loin, le fait que Dieu puisse physiquement descendre sur l'aire de jeu témoigne indiscutablement de cette horizontalité qui fait directement écho à la relation voulue par Dieu avec le genre humain dans le paradis terrestre.

*Du dialogue avec Dieu*

Pour mettre en scène l'histoire d'Abraham et notamment l'annonce du sacrifice d'Isaac, les dramaturges s'inspirent naturellement de la Genèse, qui rapporte un dialogue entre Abraham et Dieu lui-même:

Quae postquam gesta sunt, tentavit Deus Abraham, et dixit ad eum: Abraham! Abraham! At ille respondit: Adsum. Ait illi: Tolle filium tuum unigenitum, quem diligis, Isaac, et vade in terram visionis, atque ibi offeres eum in holocaustum super unum montium quem monstravero tibi. (Gn XXII, 1-2)<sup>21</sup>

Se conformant au récit biblique, *Le Sacrifice d'Abraham* extrait des *Mystères de la Procession de Lille* met en scène ce dialogue:

DIEU        *Abraham!*

ABRAHAM   *Sire, me vecy  
              en tous estas obediënt,  
              pour faire, en tant qu'il est en my,  
              ton plaisir et conmandement.*

DIEU        *Preng ton chier fil et bien amé,  
              Ysaac, sans dilacion  
              et t'en va, c'est ma volonté,  
              en la Terre de Vision;  
              et de lui inmolation  
              me fais sur une des montaignes  
              dont te feray ostencion  
              alors et certaines ensaingnes.*

ABRAHAM   *Mon seul Dieu et vray créateur,  
              de qui j'ay bien en affluence,  
              prest sui d'accomplir de bon ceur  
              ton gré en vraie obediënce<sup>22</sup>.*

Dans ces répliques, le cadre du dialogue est garanti par le recours à la 2<sup>e</sup> personne et l'emploi d'apostrophes par chaque personnage pour s'adresser à son interlocuteur. Évidemment présent dans l'univers représenté, Dieu parle à Abraham. Cette mise en scène permet entre les deux personnages un dialogue immédiat et réciproque, qui les installe dans une relation horizontale et fait logiquement perdre au personnage divin la dimension transcendante dont dépend l'émergence du tragique.

Plus loin dans le mystère, lorsqu'il s'agit de retenir Abraham sur le point de sacrifier son fils, le fatiste reste fidèle au texte biblique<sup>23</sup>. C'est donc un ange qui l'in-

(21) «Il arriva qu'après ces événements Dieu mit Abraham à l'épreuve et lui dit: «Abraham», et (celui-ci) répondit: «Me voici». Et (Dieu) dit: «Prends, je te prie, ton fils, ton fils unique, que tu chéris, Isaac, et va au pays de Moriah, et là offre-le en holocauste sur une montagne que je te dirai» (La sainte Bible. 1<sup>re</sup> partie: Genèse, t. I, L. Pirot et A. Clamer (éds), Paris, Letouzey et Ané, 1953, pp. 312-313).

(22) *Le Sacrifice d'Abraham*, éd. cit., vv. 98-113; nous mettons en italiques les termes commentés.

(23) «Et ecce angelus Domini de caelo clamavit, dicens: Abraham! Abraham! Qui respondit: Adsum. Dixitque ei: Non extendas manum tuam super puerum, neque facias illi quidquam; nunc cognovi quod times Deum, et non pepercisti unigenito filio tuo propter me. [...] Vocavit autem angelus Domini Abraham secundo de caelo, dicens: Per memetipsum iuravi, dicit Dominus: quia fecisti hanc rem [...]» Alors

terpelle<sup>24</sup> et qui rapporte ensuite au discours direct les paroles de Dieu: «Abraham! entens moy! Dieu dist: / "Par moy meïsmes j'ay juré: / pour ce que tu as a mon dit / obeÿ [...]"»<sup>25</sup>. Le patriarche répond alors directement à Dieu, en la présence de qui l'*Angele* a fidèlement transmis la promesse d'une innombrable postérité<sup>26</sup>.

Dans le *Mistère du Viel Testament*, Dieu est également présent dans le dispositif scénique, mais il envoie d'emblée l'ange Séraphin délivrer le message destiné à Abraham:

CERAPHIN Abraham, or enten a moy;  
retien et escoute mes ditz.  
Je suis ange de Paradis,  
que Dieu, nostre souverain roy,  
envoye icy par devers toy.  
Commandé m'a que je t'enseigne  
et demonstre une montaigne  
dessus la quelle tu feras  
ung autel, sus qui offriras,  
comme bon et vray serviteur,  
ton filz a Dieu le createur.  
[...]

ABRAHAM O puissant Dieu, je te requier mercy!  
Dont vient cecy?  
Quelle admonicion,  
quel mandement? J'en ay le cuer transsy.  
*Dieu*, qu'esse cy?  
[Je suis en grant soucy  
d'avoir icy  
veu telle vision,  
qui mension  
fait de l'occision  
de Ysaac, mon filz, que Dieu demande avoir.]  
Qu'esse a dire? *Dieu*! le vueille sçavoir<sup>27</sup>.

Dans cette mise en scène, la substitution de l'ange à Dieu ne modifie que partiellement le dialogue biblique. Dans la réplique d'Abraham, l'emploi de la 2<sup>e</sup> personne et d'apostrophes montre en effet que le protagoniste prend encore Dieu comme interlocuteur<sup>28</sup>. Dans la suite de la scène, Séraphin continue de répondre aux interrogations que le patriarche adresse toujours à Dieu et, suivant un procédé commun dans les mystères, le texte développe de manière alternée deux situations dialogiques complémentaires<sup>29</sup>. Alors que la première a pour interlocuteurs Abraham et l'ange

l'ange de Yahweh l'appela des cieux lui disant: «Abraham, Abraham!» Celui-ci répondit: «Me voici» «Ne porte pas la main, dit-il, sur l'enfant et ne lui fais aucun mal, car maintenant je sais que tu crains Dieu et que tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique» [...] L'ange de Yahweh appela des cieux Abraham une seconde fois, et il dit: «Je le jure par moi-même, oracle de Yahweh, parce que tu as fait cela [...]» (Gn XII, 11-12//15-18) (*La sainte Bible*, éd. cit., pp. 314-316).

(24) *Le Sacrifice d'Abraham*, éd. cit., vv. 318-325.

(25) *Ibidem*, vv. 398-413.

(26) *Ibidem*, vv. 414-419.

(27) *Ibidem* (version A), vv. 9713-9723//9729-9740.

(28) Notons qu'aux vv. 9734-9739, placés entre crochets, Abraham change brièvement de destinataire pour exprimer son désarroi. Il emploie donc le mot *Dieu* comme sujet à la 3<sup>e</sup> personne.

(29) C'est le même procédé qui règle ensuite l'intervention de l'ange auprès d'Abraham au moment d'empêcher le sacrifice d'Isaac dans la version A (*Ibidem*, vv. 10442-10462), comme dans les versions E et F qui ne proposent pas de variantes significatives (*Ibidem*, pp. 67-69).

Séraphin, la seconde réunit Dieu et Abraham. Mais, dans les deux cas, un unique personnage prend part au dialogue et, pas plus que Dieu ne parle à Abraham, ce dernier ne répond à l'ange<sup>30</sup>. Le mutisme divin ne remet donc pas en question la réalité d'un cadre dialogique, assuré par la présence de Dieu sur la scène. Abraham s'adresse à Dieu qu'il interroge *in praesentia* et les répliques de Séraphin montrent d'ailleurs que Dieu l'entend immédiatement, même s'il choisit de laisser l'ange parler en son nom. Le *Mistère du Viel Testament* propose donc entre Abraham et Dieu un dialogue immédiat, mais uniloque<sup>31</sup>.

Dans les versions *E* et *F* du *Mistère du Viel Testament*<sup>32</sup>, Abraham réagit de la même façon à l'interpellation de l'ange, mais cesse ensuite de s'adresser à Dieu, dont il ne parle plus qu'à la 3<sup>e</sup> personne. Non moins obéissant que l'Abraham de la version *A*, celui des versions *E* et *F* ne cherche plus à exploiter les potentialités dialogiques qu'offre pourtant la présence divine dans l'univers représenté. Ces versions plus tardives renoncent ainsi au développement alterné de deux situations dialogiques complémentaires. Mais, maintenant le personnage divin dans une relation horizontale avec le genre humain, elles ne lui confèrent pas ce caractère transcendant qui conditionne le tragique.

Dans l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, Dieu n'apparaît pas dans le dispositif scénique et l'annonce faite à Abraham est confiée par le dramaturge à un ange. C'est cependant à Dieu que le père d'Isaac répond cette fois encore quand l'ange l'interpelle:

L'ANGE Abraham, Abraham.

ABRAHAM *Seigneur,*  
me voici.

L'ANGE Ton filz bien aimé,  
ton filz unique Isac nommé,  
par toy soit mené jusqu'au lieu  
surnommé la Myrrhe de Dieu.  
Là devant moy tu l'offriras,  
Et tout entier le brusleras  
Au mont que je te monstrey.

ABRAHAM Brusler! brusler! je le feray.  
Mais, *mon Dieu*, si ceste nouvelle  
me semble fascheuse et nouvelle,  
*Seigneur*, me pardonneras-tu?<sup>33</sup>

(30) L'asymétrie de ces dialogues pourrait bien être corrigée par un troisième dialogue où Dieu dirait à l'ange quelles réponses faire à Abraham. Toutefois, suivant l'affirmation de saint Matthieu: «angeli [...] in caelis semper vident faciem Patris mei qui in caelis est» (Matthieu XVIII, 10), le fait que les anges envoyés sur terre soient simultanément en présence de Dieu dispense le dramaturge de mettre en scène un tel dialogue. Dans le *Mystère de la Conception*, cette sentence de saint Matthieu est citée deux fois pour insister sur ce point de théologie qui influence apparemment la dramaturgie d'un mystère (voir X. Leroux, *Le Mystère de la Conception* (Chantilly, ms. Condé 616), Thèse pour le doctorat, Université de Paris IV – Sorbonne, 2003, vv. 6096, 11379 et les notes en marge du texte).

(31) Nous entendons par dialogue uniloque un dialogue où ne s'exprime effectivement qu'un seul protagoniste.

(32) Les versions *E* et *F* réorganisent les vv. 9700-9787 de la version *A* en dialogue plus court entre Abraham et Raphaël, qui remplace Séraphin (voir *Du Sacrifice d'Abraham* (versions *E* et *F*), éd. cit., pp. 17-21).

(33) *Abraham sacrifiant*, éd. cit., vv. 282-293; Abraham continue de s'adresser directement à Dieu jusqu'au v. 301.

Dans les répliques d'Abraham, les marques dialogiques déjà mises en avant plus haut montrent que le personnage a bien la volonté de dialoguer avec Dieu<sup>34</sup>. Plus loin, lorsqu'il s'agit de retenir le bras du patriarche, Théodore de Bèze reste fidèle au récit biblique et, de la même façon que dans les autres pièces, l'ange s'adresse à Abraham qui se tourne vers Dieu<sup>35</sup>.

Alors que la situation peut sembler comparable à celle de la version *A* du *Mistère du Viel Testament*, elle s'en distingue d'une manière définitive. En effet, l'Abraham de Théodore de Bèze s'adresse à Dieu, mais l'interroge *in absentia*: l'absence de Dieu dans le dispositif scénique rend vaine toute tentative de dialogue. Parce que le dramaturge relègue Dieu dans un au-delà du monde représenté et que ce Dieu transcendant devient inaccessible, les plaintes d'Abraham acquièrent dans cette pièce une dimension réellement tragique.

### *Du sens donné aux volontés divines*

Le monde représenté dans un mystère offre par conséquent les conditions nécessaires à un dialogue avec Dieu qui, sans être obligé de donner la réplique à son interlocuteur, ne peut faire autrement que de l'entendre. S'il répond rarement à ceux qui l'interpellent, Dieu répond fréquemment des décisions qu'il prend et cette propension à justifier ses décisions entre aussi en conflit avec l'idée même du tragique.

Dans *Le Mistère du Viel Testament*, Dieu explique pour quelle raison il veut mettre à l'épreuve Abraham; il s'adresse à Justice et Miséricorde, deux personifications des vertus divines, fréquemment mises en scène dans le Procès de paradis des passions médiévales pour annoncer l'Incarnation. Cette scène du *Mistère du Viel Testament* apparaît en l'occurrence comme un prélude à ce Procès de paradis, puisque le Créateur montre comment l'histoire du sacrifice d'Isaac a pour fonction d'exemplifier et de préfigurer la mort du Christ sur la croix:

DIEU      Or vueil je *monstrer* au jourd'uy  
              ce dont j'é donné la promesse,  
              affin que chacun preconnoisse

(34) Cette volonté explicite de dialoguer avec Dieu nous interdit de considérer cette réplique comme un monologue, du moins si on s'en tient à une définition stricte du terme (voir X. Leroux, *Implications dramaturgiques du monologue dans le théâtre édifiant du Moyen Âge*, dans *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*. Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008, Paris, Champion, 2011, pp. 101-119). Suivant cette méthode, on constaterait sans doute que l'emploi du monologue n'est pas caractéristique du tragique, qui se distingue plutôt par la fréquence et la longueur des répliques dites par un personnage isolé sur la scène. Le tragique résulte effectivement de ces tentatives irrémédiablement vaines de dialoguer avec l'au-delà. Ainsi, alors que le tragique naît de l'impossibilité du dialogue avec le transcendant, le véritable monologue prend une dimension particulière dans un mystère, car il implique que le personnage qui monologue se détourne un instant de Dieu pour se choisir comme seul destinataire de ses propres paroles. C'est notamment le cas dans *Le Mistère du Viel Testament*: «Or sa, / beau sire Dieu, conseille moy / de cela que faire je doy. / Doy je mon enfant mettre a mort? / Ouy. Non fais. Si fais. Pour quoy? / Hellas! nature me remort. / Si le feray je, droit ou tort. / Faire? Que dis-je? Non feray. / Sire Dieu, donne moy confort / et me baille courage fort; / en ce cas je t'obeyré» (*Du Sacrifice d'Abraham* (version *A*), éd. cit., vv. 9879-9889; nous mettons en italiques les passages effectivement monologués). Les versions *E* et *F* usent également de ce type de discours qu'elles développent en plusieurs endroits de la longue réplique d'Abraham (voir *Ibidem* (version *E* et *F*), pp. 40-42). Dans ces passages, la présence de Dieu sur la scène rend d'autant plus émouvante – voire dramatique, mais absolument pas tragique – la difficulté d'Abraham à se tourner vers Dieu. En l'absence de Dieu, un tel monologue perdrait évidemment de son intensité.

(35) *Abraham sacrifiant*, éd. cit., vv. 951-972; la deuxième réplique de l'ange est cependant directement suivie de l'épilogue, sans qu'Abraham ait l'occasion de réagir.

le beau filz, venu de Syon,  
 en la fin souffrir passion,  
 maint torment et grant vitupère,  
 par le commandement du père.  
 [...]

Par experience,  
 sus Abraham le *monstreray*  
 et dessus je *figureray*  
 mon vouloir comme, sans doubter,  
 luy mesme encorouldra bouter  
 son seul filz de propre lignaige.  
 [...]

Ainsi le fera, puis après  
 je *figureray* par exprès  
 de Jhesu Crist l'obedience  
 sus Ysaac plain de innocence,  
 qui, quant son père leouldra  
 mettre a mort, a gré le prendra,  
 sans contredire ne douloir<sup>36</sup>.

Tandis que la scène précède immédiatement la descente de l'ange sur terre à la rencontre d'Abraham, Dieu justifie sa décision; il donne un sens très explicite aux événements qui seront bientôt mis sous les yeux du public. Ainsi, la position du personnage divin entre en contradiction parfaite avec celle de la divinité tragique.

Dans la tragédie, «ce qui tombe sous les sens peut signifier le transcendant, mais la signification restera toujours au-delà du signe»<sup>37</sup>. Les événements sont perçus comme tragiques lorsqu'ils sont les signes d'une fatalité inexorable ou d'un destin qui «écrase une volonté qui voulait une autre destinée»<sup>38</sup>. Alors qu'un événement devient tragique lorsqu'il est mis en relation «avec une transcendance extérieure à ses causes immédiates»<sup>39</sup> et qu'il apparaît comme «un signe au contenu incertain»<sup>40</sup>, le mystère met en scène une épreuve dont le sens est explicite et dont la cause immédiate est représentée à l'intérieur de l'univers dramatique. Ainsi, le caractère tragique de l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze tient notamment au fait que la pièce n'apporte aucune justification à la décision divine. Dans ce cas, la foi d'Abraham est d'ailleurs d'autant plus estimée que le patriarche se soumet sans raison à l'incompréhensible volonté de Dieu. Au contraire, dans un mystère, la volonté divine est présentée comme raisonnable et raisonnée; elle peut même être discutée. La décision divine peut donc être infléchie par le discours d'un personnage et cette capacité de l'homme à influencer sur les événements futurs pourtant régis par Dieu confirme la frontière qui distingue un mystère d'une tragédie et qu'on voit s'imposer progressivement au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>.

(36) *Du Sacrifice d'Abraham* (version A), éd. cit., vv. 9610-9616//9664-9669//9671-9677; la scène occupe dans son ensemble les vv. 9610-9712.

(37) H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence* cit., p. 61.

(38) *Ibidem*, p. 49. En l'occurrence, les mystères donnent en exemple l'obéissance d'Abraham, une obéissance dont le mérite est alors souligné par les monologues du patriarche. D'une façon plus générale, notons que cette caractéristique du tragique contribue à la distinction entre les deux genres. Alors que la tragédie met en scène la confrontation d'une volonté humaine et d'une volonté divine contradictoire ou contrariante, le héros du mystère n'a pas d'autre intention que de vouloir ce que Dieu veut.

(39) M. Escola, *Le Tragique*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 11.

(40) *Ibidem*, p. 12.

(41) Dans un autre mystère dont Abraham est également le protagoniste (*Abraham et les trois hôtes*, in *Les Mystères de la Procession de Lille. Le Pentateuque*, t. I, éd. cit., pp. 155-181), le patriarche converse



Le mystère apporte donc aux événements mis en scène un sens qui essaie d'accorder les exigences de la raison à celles de la foi et qui, en l'occurrence, présente l'abnégation d'Abraham comme la préfiguration du don que Dieu le Père fait de son Fils pour obtenir le salut du genre humain. Dans l'extrait de la version *A* cité plus haut, l'emploi des verbes *monstrer* et plus encore *figurer* est symptomatique de cette interprétation figurative qui caractérise le Moyen Âge<sup>42</sup> et qui se vérifie encore dans cette adaptation du récit biblique<sup>43</sup>. De ce point de vue, la comparaison de la version *A* et des versions *E* et *F* du *Mistère du Viel Testament* fait apparaître une évolution significative dans le traitement du récit vétérotestamentaire. En effet, les versions *E* et *F* remplacent ces explications figuratives par une réplique de Dieu qui, après avoir rappelé l'histoire d'Abraham, se contente d'expliquer qu'il «luy veul[t] commander a faire / ung acte de perfection»<sup>44</sup> dans le seul but de «luy donner benediction / et grande retribution»<sup>45</sup>. Ainsi, les deux versions tardives du *Mistère du Viel Testament* cherchent à satisfaire aux exigences que le tragique en général et la tragédie humaniste en particulier imposent dans le traitement du personnage divin, d'abord en réduisant au minimum le dialogue entre Abraham et Dieu, ensuite en omettant les arguments qui légitiment la décision divine. Si le remanieur des versions de 1539 conserve Dieu dans l'univers représenté, son rôle est clairement limité. Le *Mistère du Viel Testament* maintient les conditions d'un dialogue entre Dieu et Abraham, mais renonce aux possibilités qu'elles offrent. Le texte n'essaie plus de justifier la volonté divine et, s'il continue d'exemplifier l'obéissance d'Abraham, la vertueuse résignation du patriarche est désormais perçue comme un «acte de perfection» finalement vide de sens.

Pour surmonter son incompréhension face à l'épreuve d'Abraham, Théodore de Bèze parachève le mouvement initié par le fatiste du *Mistère du Viel Testament* et bascule aussitôt du mystère dans la tragédie. Reléguant Dieu hors du dispositif scénique, le dramaturge enferme la divinité dans un au-delà transcendant et lui retire la possibilité de justifier sa décision. L'absence de Dieu explique alors l'absence d'explications. Renonçant à la lecture figurative que le Moyen Âge donnait de cette épreuve, Théodore de Bèze ne dépasse pas le sens individuel que le récit prend à ses yeux au détriment du général: l'exilé de Genève rédige alors son *Abraham sacrifiant* comme une allégorie de son histoire<sup>46</sup> et lui confère une dimension tragique en imposant aux spectateurs un Abraham désespéré, inquiet d'interroger toujours en vain un Dieu absent et silencieux. Théodore de Bèze ouvre ainsi la voie à cette incompréhension de l'exigence divine et de l'obéissance du patriarche qui poussera cependant Kierke-

longuement avec Dieu et, conformément au récit biblique, retarde l'instant de la destruction de Sodome et Gomorre. Pour justifier cette mise en scène, on ne saurait juste invoquer la fidélité du fatiste au texte vétérotestamentaire. L'auteur du *Mistère du Viel Testament* y renonce en effet dans l'épisode du sacrifice d'Isaac sans pour autant devoir être taxé d'hétérodoxie. Ainsi, se conformer aux indications du récit biblique ne constitue pas une contrainte pour le fatiste, mais résulte d'un choix dramaturgique à considérer comme tel.

(42) Voir E. Auerbach, *Figura: la Loi juive et la Promesse chrétienne*, Paris, éditions Macula, 2017, notamment p. 65 pour une définition de l'interprétation figurative.

(43) Dans *Le Sacrifice d'Abraham* extrait des *Mystères de la Procession de Lille*, l'épilogue insiste sur le fait que l'épisode fait la démonstration «qu'i n'est vertu que obedience» (*Ibidem*, v. 433) et renvoie à un sermon de «saint Jehan évesque» (*Ibidem*, v. 439). Il s'agit pour l'éditeur de saint Jean Chrysostome, archevêque de Constantinople, auquel est attribué un sermon intitulé «In Abraham et Isaac» (PG 56, 537-542) (*Ibidem*, n. 439, p. 206), qui développe une interprétation figurative du sacrifice d'Isaac.

(44) *Ibidem* (versions *E* et *F*), p. 15.

(45) *Ibidem*, p. 16.

(46) «Abraham, type de l'exilé qui subit victorieusement la plus rude épreuve, offrait à Bèze un miroir de son destin en même temps que la plus haute exhortation» (Th. de Bèze, *Abraham sacrifiant*, M. Soulié (éd.), Mugron, éditions José Keijóo, 1990, p. XII).

gaard à considérer qu'Abraham «agit en vertu de l'absurde»<sup>47</sup> et «n'est donc pas un instant un héros tragique, mais tout autre chose»<sup>48</sup>.

### *L'au-delà du tragique*

Dans l'ouvrage qu'il consacre au père d'Isaac, Kierkegaard place le personnage biblique au cœur de sa réflexion sur le tragique. L'auteur de *Crainte et tremblement* oppose au héros tragique le chevalier de la foi qui trouve en Abraham la plus parfaite illustration. Tandis que le premier «exprime le général et s'y sacrifie»<sup>49</sup>, «renonce au certain pour le plus certain»<sup>50</sup>, le second «se renie lui-même et se sacrifie au devoir, renonce au fini pour saisir l'infini»<sup>51</sup>. Pour Kierkegaard, Dieu exige du patriarche un sacrifice injustifiable, parce qu'aucun bien supérieur ne peut légitimer le sacrifice d'Isaac par Abraham et, plus largement, le sacrifice d'un fils par son père. Abraham se distingue ainsi du héros tragique qui sacrifie l'individuel au profit du général, en quoi consiste le moral. Confronté à l'exigence paradoxale de Dieu, Abraham est tendu vers un au-delà du moral: il «renonce au général pour saisir une chose plus élevée qui en diffère»<sup>52</sup>. Kierkegaard situe par conséquent le personnage d'Abraham dans un au-delà du tragique qui, cependant et même d'une manière anachronique, ne permettrait pas de définir l'Abraham des mystères. En effet, l'interprétation figurative que Dieu fournit aux spectateurs donne un sens au sacrifice d'Isaac; elle résout ce paradoxe de la foi que Kierkegaard oppose à la raison, un paradoxe «que ne peut réduire aucun raisonnement, parce que la foi commence précisément où finit la raison»<sup>53</sup>. Comme nous l'avons vu, la version *A* du *Mistère du Viel Testament* justifie la décision divine par la nécessaire figuration dans l'Ancien Testament d'un mal consenti pour un bien supérieur, à savoir, dans le Nouveau Testament, la crucifixion du Fils de Dieu pour le salut du genre humain. Tandis que Kierkegaard place le τέλος d'Abraham (et donc du chevalier de la foi) dans un au-delà du général (ou du moral) seulement accessible en vertu de l'absurde, la pensée médiévale n'introduit pas d'opposition entre l'éthique et la foi. Dans sa volonté d'intégrer la philosophie aristotélicienne à sa vision du monde, le christianisme, dominé par les écrits de l'Aquinat, distingue l'ordre naturel et l'ordre surnaturel sans que cette distinction n'induisse de séparation<sup>54</sup>.

Cette vision globale et unifiée du monde se vérifie dans l'univers dramatique des mystères, notamment par la représentation de Dieu sur la scène qui lie étroitement le Créateur à sa création; elle se confirme encore dans l'interprétation figurative des événements que le mystère offre aux spectateurs et qui se distingue nettement d'une lecture allégorique et abstraite «par le caractère d'intra-historicité qu'elle attribue aussi bien à la chose signifiée qu'à la chose qui la signifie»<sup>55</sup>. Parce que «la *figura* est une chose réelle, historique, qui représente et annonce une autre chose tout aussi

(47) S. Kierkegaard, *Crainte et tremblement* (1843), P.-H. Tisseau (trad.), Paris, Aubier, 1952, p. 87.

(48) *Ibidem*.

(49) *Ibidem*, p. 128.

(50) *Ibidem*, p. 94.

(51) *Ibidem*.

(52) *Ibidem*.

(53) *Ibidem*, p. 81. Kierkegaard oppose ainsi raison et foi: Abraham «laissa une chose, sa raison terrestre, et en prit une autre, la foi» (*ibidem*, p. 18).

(54) En effet, «saint Thomas récuse toute logique d'opposition entre la nature et la grâce pour promouvoir une vision d'intégration de la nature sous la grâce» (S.-Th. Bonino o.p., *Brève histoire de la philosophie latine au Moyen Âge*, Fribourg, Academic Press / Paris, éditions du Cerf, 2015, p. 117).

(55) E. Auerbach, *Figura* cit., p. 65.

réelle et historique»<sup>56</sup>, la cause finale (ou le τέλος) que le mystère assigne aux événements, en l'occurrence au sacrifice d'Isaac et à la crucifixion du Christ, s'inscrit dans la réalité du monde représenté.

Si notre conception du héros tragique rencontre celle de Kierkegaard pour établir que le traitement médiéval du personnage biblique échappe aux critères du tragique<sup>57</sup>, il paraît évident que le portrait du père d'Isaac tel que dépeint dans *Crainte et tremblement* ne saurait contribuer à la définition du personnage dans le mystère et moins encore à celle du mystère comme genre. Kierkegaard évolue dans un monde en rupture avec Dieu, une rupture qu'il assume lui-même en affirmant que «dans la temporalité, Lui et moi ne pouvons causer, nous n'avons pas de langue commune»<sup>58</sup>. Si la pensée de Kierkegaard n'éclaire directement pas notre compréhension des mystères, elle confirme cependant l'évolution des genres dramatiques à la Renaissance. En effet, l'écart manifeste entre sa vision du monde et celle qu'en a le Moyen Âge n'est pas imputable aux siècles qui séparent le philosophe des derniers fatistes, mais au nouveau rapport à Dieu qu'entraîne l'humanisme au xvi<sup>e</sup> siècle. De ce point de vue et paradoxalement à première vue, l'Abraham de Théodore de Bèze est finalement plus comparable à l'Abraham de Kierkegaard qu'à ceux du *Sacrifice d'Abraham* et du *Mistère du Viel Testament*. Nous rejoignons néanmoins l'auteur de *Crainte et tremblement* lorsqu'il insiste sur «la nécessité d'une catégorie nouvelle, si l'on veut comprendre Abraham»<sup>59</sup>.

### *Vers une définition du mystère comme genre*

En situant Abraham dans un au-delà du tragique, Kierkegaard continue de penser par rapport au tragique. Certains historiens du théâtre sont également tentés de conserver la tragédie comme étalon de référence pour expliquer ce que furent les mystères, à l'instar de Madeleine Lazard qui considère que les formes sérieuses du théâtre médiéval «préparaient [...] le public à apprécier la tragédie à l'antique»<sup>60</sup>. Dans cette perspective tragicocentrique, le mystère pourrait donc se situer dans un en-deçà du tragique dont les contours seraient à définir à la lisière des formes humanistes. Notre démarche, évidemment, prend ses distances avec une telle approche. Si la comparaison du mystère avec la tragédie peut nous permettre *a contrario* d'en préciser quelques aspects, si l'analyse des témoins historiques et manuscrits demeure la voie privilégiée pour édifier notre compréhension de ce que furent les mystères, la définition de ce qu'est un mystère exige en premier lieu qu'il soit considéré comme un genre à part entière.

Pour esquisser une définition du mystère, nous affirmons que la présence de Dieu dans le dispositif scénique est un aspect fondamental du genre<sup>61</sup>. L'importance de cette présence tient moins à la représentation matérielle de la divinité sur la scène qu'à ses implications dramaturgiques et philosophiques. Ce n'est donc pas en soi la

(56) *Ibidem*, p. 34.

(57) Tout comme Henri Gouhier, Kierkegaard affirme que «le héros tragique n'entre pas en relation privée avec elle [i.e. la divinité]» (S. Kierkegaard, *Crainte et tremblement* cit., p. 93).

(58) *Ibidem*, p. 46.

(59) *Ibidem*, p. 93.

(60) M. Lazard, *Le Théâtre en France* cit., p. 36.

(61) Nous ne pourrions pas traiter ici de la présence ou de l'absence des diables dans l'univers représenté. Notons seulement que, si l'enfer offre sur la scène un contrepoint au paradis, son statut ne peut être évalué qu'en fonction de celui du divin. Pas plus que les anges, les diables ne sauraient représenter cet au-delà transcendant que la divinité est bien seule à pouvoir constituer.

présence de Dieu sur la scène qui permet de déterminer le genre d'une pièce à la frontière du tragique et du mystère, si tant est que ces genres se révèlent finalement limitrophes. La présence de Dieu dans *Le Prologue dans le ciel* n'enlève pas au *Faust* de Goethe son caractère tragique<sup>62</sup>, car Dieu ne s'abaisse pas à dialoguer avec Faust et ne répond pas à ses imprécations. D'ailleurs, il n'interviendra plus après ce second prologue, afin de conserver cette hauteur transcendante, sans laquelle *Faust* ne serait plus une tragédie. On pourra comparer ce *Prologue dans le ciel* avec les scènes de *La Patience de Job* qui mettent en présence Dieu et Satan au paradis, pour une raison d'ailleurs assez semblable<sup>63</sup>. Mais ce dernier mystère ne laisse aucune place au tragique. En effet, entendant s'élever jusqu'à lui les lamentations de Job, Dieu s'adresse directement à lui pour l'inciter au dialogue<sup>64</sup> et lui expliquer le sens qu'il convient de donner aux épreuves qu'il endure<sup>65</sup>. Puis, descendu du paradis, Dieu «*parle avec Eliphaz*»<sup>66</sup>, l'un des amis de Job.

Enfin, si la présence de Dieu sur la scène ne suffit pas en soi à caractériser un mystère, nous devons également envisager le fait que l'absence de Dieu ne permette pas de vérifier qu'une pièce n'est pas un mystère. Dans les *Mystères de la Procession de Lille*, plusieurs textes ne mettent pas explicitement en scène le personnage divin. En l'absence d'indication scénique explicite, nous devons supposer que Dieu, présent sur la scène, reste muet. On peut également faire l'hypothèse que le dispositif dramatique commun à ces mystères s'impose dans son ensemble aux spectateurs, alors qu'il n'est que partiellement représenté.

Ainsi, à l'intérieur d'un univers global et unifié, la permanence du personnage divin offre la possibilité d'un dialogue immédiat et réciproque entre Dieu et les représentants du genre humain. Sans doute encore hanté par le désir de renouer avec Dieu un dialogue édénique, le mystère opte résolument pour l'immanence divine au détriment d'une transcendance revendiquée par la Réforme et nécessaire à la renaissance du tragique, notamment sous ses différentes formes chrétiennes. D'ailleurs, s'il fallait établir une motivation religieuse à l'interdiction des mystères et à la désaffection qui les frappe au *xvi<sup>e</sup>* siècle, il conviendrait peut-être d'envisager cette question de l'immanence divine qui paraît définir le genre du mystère.

Ainsi, ce que rejettent les humanistes au *xvi<sup>e</sup>* siècle en rejetant les mystères, ce ne sont pas seulement les excentricités du théâtre médiéval, mais une certaine idée de Dieu que les mystères mettaient en scène. La fin des mystères témoigne ainsi d'une nouvelle vision du monde et de l'homme à la Renaissance, une vision qui exclut désormais la représentation scénique de Dieu dans son immanence. Cette occulta-

(62) Goethe, *Faust*, G. de Nerval (trad.), Paris, GF Flammarion, 1964, pp. 43-46. On notera que l'apparition de l'Esprit à Faust (pp. 49-50) est comparable à celle d'un personnage de l'au-delà dans d'autres tragédies. Cette intrusion de l'au-delà dans l'univers représenté ne l'y intègre pas et lui conserve intact son caractère transcendant. D'ailleurs, Wagner ne s'y trompe pas quand il prend le dialogue de Faust et de l'Esprit pour «une tragédie grecque» (p. 50).

(63) *La Patience de Job, mystère anonyme du *xv<sup>e</sup>* siècle (ms. fr. 1774)*, A. Meiller (éd.), Paris, Klincksieck, 1971, vv. 1699-1785 et 4207-4298. On serait également tenté de comparer *Faust* au *Miracle de Théophile* de Rutebeuf, où Dieu ne figure pas parmi les personnages. Le texte est cependant considéré comme un miracle et la présence de Notre Dame se substitue sans doute à celle de Dieu pour écarter la possibilité d'un au-delà transcendant et permettre le rapprochement entre miracle et mystère.

(64) Dans la première réplique qu'il adresse à Job, Dieu use régulièrement de l'impératif pour l'inviter à lui répondre et à se confier à lui (voir *Ibidem*, vv. 5747-5806).

(65) *Ibidem*, vv. 5747-5886.

(66) *Ibidem*, avant le v. 5887; l'indication scénique précède la réplique que Dieu adresse à Éliphas de Théman aux vv. 5887-5913 et les variantes nous confirment que Dieu est déjà descendu du ciel quand il s'adresse à Job (voir *Ibidem*, pp. 142-143).

tion scénique de Dieu, parfois signalée dans les études sur le théâtre du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>67</sup>, n'est donc pas un fait anecdotique, mais symptomatique d'un changement radical dans l'histoire du théâtre et la définition des genres dramatiques. S'il est vrai que le précepte *Multa tolles ex oculis*<sup>68</sup> est une règle majeure dans la définition du genre tragique, la formule horatienne se laisse décliner en un hypothétique *Deum tolles ex oculis*<sup>69</sup> pour souligner le passage du mystère à la tragédie.

XAVIER LEROUX  
*Université de Toulon*

(67) Voir par exemple *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, D. Smith, G. Parussa et O. Halévy (dir.), éditions L'avant-scène théâtre, Paris, 2014, «Anthologie de L'avant-scène théâtre», p. 377.

(68) «Tu enlèveras bien des choses de la vue».

(69) «Tu enlèveras Dieu de la vue».

## *Jean Bonfons, passeur de textes*

### *Abstract*

Jean Bonfons, Parisian publisher (*inter* 1547-1566), son-in-law of Pierre Sergent, and father of Nicolas, can be considered a true *passeur de textes*: in his career, which spanned 20 years, he focused on medieval past, even after the Renaissance had burst into full bloom. In this framework, the amount of *romans médiévaux* he published deserves our attention: if for some titles Bonfons's is the last known edition (and, as such, clear evidence of changing taste), he really "passed" many others texts on to the new century and the *Bibliothèque bleue*. This article deals with the history of literary works edited by Jean Bonfons (part 1) and then aims to highlight the challenges, and the possible results, of this kind of research (part 2).

«Antoine Vérard, passeur de textes», tel était le titre d'un séminaire organisé à Turin en décembre 2010, dont les actes ont formé le fascicule 69 du «Moyen Français» (2011), sans que cet intitulé soit retenu. Si je reprends la formule – qui faisait allusion en 2010 à la transition du monde du livre manuscrit à celui de l'imprimé, souvent *via* ces productions hybrides que furent les vélins de Vérard enluminés à la main –, c'est parce qu'elle me semble convenir tout à fait à un autre libraire-éditeur, dont l'activité se situe quelques décennies plus tard dans le monde des lettres parisien: ce Jean Bonfons qui a exercé rue Neuve-Notre-Dame, à l'enseigne de Saint-Nicolas, entre 1547 et 1566.

Sans être abondante, la bibliographie critique à son sujet compte néanmoins quelques contributions importantes.

Premier en date, un mémoire de maîtrise d'Arlette Destot<sup>1</sup>, dont un exemplaire est heureusement déposé à la Réserve de la BnF. Sur la base des notes manuscrites de Philippe Renouard et de documents d'archives exploités de première main, Destot a reconstruit la biographie de Jean Bonfons et de ses héritiers (son épouse Catherine Sergent, qui lui a succédé, son fils Nicolas et son petit-fils Pierre: «Vie privée et vie professionnelle de Jean Bonfons», pp. 6-37), a établi une typologie de ses éditions («Description externe des ouvrages», pp. 38-66), a essayé de classer et d'analyser l'ensemble de sa production («Quelle littérature?», pp. 67-126), et surtout en a dressé l'inventaire («Catalogue», pp. 129-166, organisé par sujets: «Romans de chevalerie», n. 1-39; «Religion», n. 40-63; «Contes, chansons, poésie, théâtre», n. 64-94; «Techniques de la vie quotidienne», n. 95-103; «Histoire et informations parisiennes», n. 104-109; «Divers», n. 110-113; «Jurisprudence», n. 114-136)<sup>2</sup>.

(1) *Un libraire parisien au XVI<sup>e</sup> siècle: Jean Bonfons. Édition et littérature populaires*, Université de la Sorbonne – Paris I, U.E.R. d'Histoire, sous la direction de Jean Jacquart, 1977.

(2) Cet inventaire présente certes des lacunes et des imprécisions: on n'oubliera cependant pas qu'il a été rédigé à une date où les répertoires aujourd'hui à la disposition du premier venu des chercheurs (USTC, Bechtel, FVB) n'existaient évidemment pas, encore moins les ressources numériques accessibles en ligne depuis quelques années seulement.

Deux au moins de ces aspects ont été remarquablement approfondis par la suite.

Annie Charon-Parent s'est intéressée en 1989 à la présentation éditoriale des «romans» publiés par Bonfons, qui se veut archaïsante, et surtout à leur iconographie: son étude du rapport entre texte et bois gravés permet de reconnaître, au-delà de leurs réemplois et de leur circulation, la mise en place d'une sorte de «stéréotypie» générique dans l'univers mental des lecteurs<sup>3</sup>.

Dans la même perspective, en se fondant sur l'ensemble des aspects typographiques (caractères gothiques, gravures sur bois, distribution du texte sur deux colonnes) et plus spécialement sur les éléments de la page de titre (modules, lettrine initiale ornée, couleurs), Sergio Cappello a récemment reconnu dans ces éléments récurrents les caractéristiques d'une véritable «collection», dont les détails matériels lui ont permis d'ordonner la production de Jean Bonfons en deux grandes périodes et d'en établir une chronologie relative<sup>4</sup>.

Parallèlement, un des titres édités par Bonfons a joui d'une fortune critique particulière: le *Petit Artus de Bretagne*, dont Nicole Cazauran et Christine Ferlampin-Acher ont d'abord publié, en fac-similé, l'édition de Nicolas Bonfons (1584), accompagnée de notes et d'une Introduction<sup>5</sup>. Cet *Artus*, dont le protagoniste (faut-il le rappeler?) n'est pas le roi fondateur de la Table Ronde, a enfin fait l'objet d'un colloque en 2013: à cette occasion Sergio Cappello a pu reconstruire la chronologie des éditions de ce roman et en attribuer trois à Jean Bonfons, une à Nicolas<sup>6</sup>, sans manquer de souligner que, tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, le texte évolue sur le plan tant typographique que linguistique et que – contrairement aux idées reçues – les éditeurs concernés ne se sont pas limités à le réimprimer passivement.

Après ces recherches, vaut-il toujours la peine de rouvrir le dossier et d'interroger la production de Jean Bonfons – prolongée le cas échéant par sa Veuve puis par son fils? Que peut encore nous apporter l'étude d'un représentant de cette cohorte d'éditeurs dont Nicole Cazauran a souligné «l'obstination» à reprendre et publier les anciens «romans de chevalerie»<sup>7</sup> et à remployer les bois gravés pour illustrer à moindres frais leurs livres, en attendant que, à peine franchie la frontière du nouveau siècle, la Bibliothèque bleue s'empare des mêmes titres pour leur donner une forme et une diffusion encore renouvelées?

Ma perspective sera ici celle de l'histoire des textes publiés par Jean Bonfons, en me limitant pour l'essentiel au corpus constitué par les œuvres narratives<sup>8</sup>; dans une

(3) Jean Bonfons, *libraire parisien, et l'illustration des romans de chevalerie*, in *Le livre et l'image en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, «Cahiers V.L. Saulnier» 6, 1989, pp. 57-74.

(4) *La double réception du "Chevalier doré" (Denis Janot, 1541; Denis de Harsy, 1542; Jean Bonfons, s.d.)*, «Studi francesi» 159, LIII, 2009, pp. 535-548. Je reviendrai plus loin sur les résultats acquis dans cet article essentiel.

(5) Signée par N. Cazauran, celle-ci met surtout en relief les aspects littéraires du texte susceptibles d'intéresser encore les lecteurs vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Le choix même de reproduire l'édition de Nicolas Bonfons – la dernière édition parisienne avant celle de Nicolas Oudot à Troyes (1628) – n'est justifié que par la facilité de lecture qu'offrent les caractères romains par rapport aux gothiques utilisés dans toutes les éditions précédentes (p. IX): *Artus de Bretagne. Fac-similé de l'édition de Paris, Nicolas Bonfons, 1584*, présenté par N. Cazauran et Chr. Ferlampin-Acher, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1996.

(6) *Les éditions d'"Artus de Bretagne" au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Artus de Bretagne. Du manuscrit à l'imprimé (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 153-186. Dans l'inventaire désormais établi par Cappello, les quatre éditions Bonfons portent les n. 11, 12, 13, 15.

(7) «mots [...] malsonnants aux oreilles des médiévistes, mais [...] commodes pour désigner les longues proses imprimées qui vont composer jusqu'aux environs de 1550 tout un répertoire de personnages et d'aventures bientôt familières à tous»: N. Cazauran, *Les romans de chevalerie en France: entre "exemple" et "récréation"*, in *Le roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1987, pp. 29-48, cit. p. 29.

(8) La nécessité d'établir la place de ce libraire dans le monde du livre parisien de son temps, ainsi que

première partie nous verrons que certains titres remontent aux débuts de l'imprimerie en France<sup>9</sup>, alors que d'autres sont plus récents; nous mesurerons aussi leur succès ultérieur, qui aboutit souvent aux éditions de colportage, pour se prolonger parfois encore<sup>10</sup>.

Et surtout – ce sera l'enjeu de la seconde partie de ce propos – nous allons découvrir les surprises que peut réserver une enquête de ce genre, entre éditions fantômes, recueils factices, disparates toujours présentes dans les Catalogues. Loin de nous décourager, ces embûches confirmeront, d'une part, la nécessité de continuer les recherches, d'autre part, le «poids» du Moyen Âge et de sa tradition littéraire à cette époque charnière, à cheval entre la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, que l'on admet encore tournée vers le passé, et la seconde, que l'on voudrait résolument marquée par la «Renaissance».

### *Premier volet: la production «médiévale» de Jean Bonfons*

Les «romans de chevalerie» représentent environ un tiers du corpus édité par Jean Bonfons<sup>11</sup>; un certain nombre de ces titres – une douzaine – avaient déjà une longue histoire éditoriale derrière eux, étant passés sous les presses bien avant le début du XVI<sup>e</sup> siècle: autrement dit, notre libraire misait sur des valeurs sûres, des ouvrages lui assurant un débit certain auprès d'une troisième voire d'une quatrième génération de lecteurs. Ceci est le cas pour<sup>12</sup>:

- *Fierabras* (1478): éd. par Jean B., puis Nicolas; Bibl. bleue;
- *Destruction de Jérusalem* (1479): éd. par Jean B., Veuve, Nicolas; éd. jusqu'en 1600, Bibl. bleue<sup>13</sup>;
- *Ponthus et Sidoine* (1479-1480): l'éd. de Jean B. serait la dernière;
- *Paris et Vienne* (1480): éd. par Jean B., puis en 1596; Troyes, Nicolas Oudot;
- *Quatre fils Aymon* (1483-1485): éd. par Jean B., puis Nicolas; édité sans interruption jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle;
- *Bertrand du Guesclin* (1487): l'éd. de Jean B. serait la dernière;

les motivations justifiant ses choix – motivations culturelles et/ou économiques –, piste suggérée par un des lecteurs en double aveugle de ma contribution, sera sans aucun doute fructueuse, mais elle dépasse largement les buts de cet article.

(9) Le poids de la tradition manuscrite, qui a pu jouer pour le passage à l'imprimé, mais qui n'est plus marquant à l'époque qui nous intéresse, ne sera évoqué que ponctuellement.

(10) Dans une contribution sous presse in "The Library" (*Tracing Lost Editions of Parisian Printers in the Sixteenth Century: The Case of Jean Bonfons and his Widow*), Renaud Adam a amélioré nos connaissances sur la production de Jean Bonfons et de sa Veuve, grâce à un document tout à fait exceptionnel, conservé aux Archives de l'État à Bruxelles, qui recense les livres diffusés dans le Hainaut en 1569; d'après ses calculs, la production globale des deux Bonfons s'élèverait à quelque 200 éditions, avec un taux de perte d'environ 40%. Il m'est agréable d'exprimer ici ma reconnaissance à R.A. pour avoir mis à ma disposition son article avant parution.

(11) J'utilise cette étiquette uniquement par souci d'économie, en pleine conscience de son imprécision et faute de mieux. Les chiffres proposés s'appuient sur l'inventaire dressé par Destot (qui dénombre 39 «romans» sur un total de 109 éditions parvenues jusqu'à nous), mis à jour sur la base de: USTC, S. Cappello (*La double réception du "Chevalier doré" et Les éditions d'"Artus de Bretagne" au XVI<sup>e</sup> siècle*), et, pour les adaptations en prose, *Nouveau Répertoire de mises en prose*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Je n'ai pas tenu compte des éditions dont aucun exemplaire n'est aujourd'hui localisé (cf. liste en annexe).

(12) La liste qui suit est établie sur l'ordre chronologique des *éditiones principes*, dont la date est indiquée entre parenthèses, et signale synthétiquement le succès ultérieur – s'il en est – de chaque titre.

(13) La *Destruction de Jérusalem* est classée par Destot dans la catégorie «Histoire» (n. 107); par USTC sous la rubrique «Religious» (ainsi que *Jean de Saintré*...).



- *Valentin et Orson* (1489): éd. par Jean B., puis Veuve, Nicolas, Nicolas et Pierre; Bibl. bleue, édité jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle;
- *Artus de Bretagne* (1493): éd. Jean B., Nicolas; édité jusqu'en 1590;
- *Ogier le Danois* (1496): éd. par Jean B., Veuve, Nicolas; édité encore en 1599, puis Bibl. bleue jusqu'en 1673;
- *Beuve de Hantonne* (1499-1502): l'éd. de Jean B. serait la dernière;
- *Florent et Lyon* (1500)<sup>14</sup>: éd. par Jean B., Nicolas; Bibl. bleue;
- *Généalogie de Godefroi de Bouillon* de Pierre Desrey (1500): éd. par Jean B.; une autre éd. en 1580;
- *Hercules* (1500): l'éd. de Jean B. serait la dernière<sup>15</sup>.

Quelques considérations rapides quant aux matières concernées. Si les titres «épiques» semblent dominer largement, on remarquera qu'il s'agit pour une très grande majorité d'ouvrages où la composante romanesque est tout sauf secondaire: que ce soit dans *Fierabras* ou dans *Valentin et Orson*, ou encore dans *Beuve de Hantonne*, les épisodes guerriers s'accompagnent d'une série d'aventures où l'amour joue un rôle essentiel (amours contrastées, couples séparés, familles dispersées...), au point que la critique a aujourd'hui encore beaucoup de mal à classer ces titres sous une étiquette générique; on ne s'éloignera sans doute pas trop de la réalité en affirmant qu'un lectorat large, formé tant d'hommes que de femmes, était dès lors visé. Une place nettement plus limitée est occupée par les œuvres résolument «romanesques», telles que *Ponthus et Sidoine* ou *Paris et Vienne*. L'histoire, médiévale notamment, est représentée par deux titres aussi, chacun consacré à un héros de la nation française: Godefroi de Bouillon, que Pierre Desrey célèbre dans une compilation consacrée à une histoire complète des croisades, et Bertrand du Guesclin, le connétable que la littérature avait vite transformé en archétype des grands capitaines et officiers royaux. Une note enfin sur le seul titre faisant allusion à la matière antique, troyenne en l'occurrence; on se souviendra que *Hercules*, premier «roman» entièrement consacré à la biographie du héros, représente une version abrégée et adaptée du *Recueil des histoires de Troyes* de Raoul Le Fèvre (vers 1464)<sup>16</sup>: or, les deux ont circulé parallèlement dans de nombreuses éditions du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle, mais leur succès s'arrête vers la même date (milieu du XVI<sup>e</sup> siècle); on serait même tenté de mettre en rapport leur parabole descendante avec la mise en place d'un mythe d'Hercule que la Renaissance a renouvelé à partir d'autres sources<sup>17</sup>.

(14) Dernière mise au point sur ce titre dans: P. Di Luca, *Pour une première approche de "Florent et Lyon"*. Source, histoire éditoriale et morphologie de la mise en prose, in *Le Roman français dans les premiers imprimés*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 59-79.

(15) Pour les œuvres les plus «anciennes», dont la *princeps* remonte au temps des incunables, l'inventaire de Destot comprend encore, sous le n. 14, un *Baudouin de Flandre* (1478), édité par Nicolas Bonfons (s.d.) (USTC 57033).

(16) Le *Recueil des histoires de Troyes / troyennes* est transmis par de nombreux manuscrits et douze éditions anciennes parues entre 1476 et 1544 (dont 6 incunables); la liste établie par M. Aeschbach dans son édition est basée sur le répertoire de Woledge: *Raoul Lefèvre, Le Recueil des Histoires de Troyes*, Bern..., Peter Lang, 1987, pp. 59-63 (éditions anciennes du *Recueil en trois livres*), pp. 64-65 (éditions des *Proesses et vaillances du preux Herculé*). Le cas de *Hercules* sera examiné plus loin.

(17) On ne peut que renvoyer à l'ouvrage de M.-R. Jung, *Hercule dans la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genève, Droz, 1966, en particulier pp. 16-30 (sur le *Roman d'Hercule* de Raoul Le Fèvre) et pp. 187-191 (*Conclusion*); on ne saurait mieux dire que le savant suisse: «Au XV<sup>e</sup> siècle [...] Hercule a son roman de chevalerie, avec tout ce que cela implique pour le héros. Or l'Hercule chevalier meurt avec le genre» (p. 187).

Dans tous ces cas, Jean Bonfons s'appuyait sur une tradition éditoriale solide et durable, destinée à être prolongée par ses héritiers voire ultérieurement: sept de ces titres ont connu en effet une édition de sa Veuve et/ou de son fils, plus rarement de celui-ci en association avec Pierre. Par ailleurs, cette fortune se mesure parfois, avant ou après les Bonfons, à l'échelle de l'Europe entière et au-delà: pour ne donner qu'un exemple, *Fierabras* a connu des versions en castillan, portugais, brésilien, italien, anglais, flamand, allemand, voire en latin et en provençal<sup>18</sup>.

Rares sont au contraire les titres – trois, si l'on excepte *Hercules* – pour lesquels l'édition de Jean Bonfons semble être la dernière en date, signe peut-être d'une fortune qui s'essoufle ou d'un changement dans la réception<sup>19</sup>.

De fait, il est délicat de comprendre les raisons qui ont pu déterminer la fin du succès de *Beuve de Hantone*, histoire «hybride» s'il en est, entre assassinats, trahisons, dispersion familiale, alternant épisodes épiques et amoureux, ou de *Ponthus et Sidoine*, dont l'intrigue associe également amour (contrasté) et prouesse (chevaleresque et guerrière contre les sarrasins), alors que d'autres œuvres (on pense, parmi les éditions du même Bonfons, à *Fierabras* ou à *Valentin et Orson*, et – en dehors de ce corpus – à la *Belle Hélène de Constantinople*) ont en revanche connu une fortune éditoriale ininterrompue jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour d'autres titres publiés par Jean Bonfons – une quinzaine<sup>20</sup> – l'histoire imprimée est plus récente: les *éditiones principes* s'échelonnent alors entre

- la première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle:

*Alexandre le Grand* (1504): Jean B., Nicolas; édité jusqu'en 1599;

- la deuxième:

*Huon de Bordeaux* (1513): Jean B.; édité jusqu'en 1587, puis Bibl. bleue;

*Conquête de Trébisonde* (1517): éd. de Jean B.<sup>21</sup>; édité jusqu'en 1583;

*Jean de Saintré* (1517): l'éd. de Jean B., datée 1553, serait la dernière;

*Guérin de Montglave* (1518): Jean B.; puis une éd. de 1585;

*Jourdain de Blaves* (1520): l'éd. de Jean B. serait la quatrième et dernière;

*Geoffroy à la grand dent* (vers 1520): Jean B., Nicolas; édité jusqu'en 1597;

(18) Cf. A. de Mandach, *La geste de Fierabras. Le jeu du réel et de l'invraisemblable*, Genève, Droz, 1987, pp. 178-185 (*Adaptations étrangères du "Fierabras" de Jean Bagnyon*).

(19) Ceci pourrait être le cas pour *Bertrand du Guesclin*, dont le statut évoluera résolument avec les éditions produites par les «historiographes» du XVII<sup>e</sup> siècle: le juriste et érudit Claude Ménard (*Histoire de messire Bertrand du Guesclin, connestable de France... Contenant les guerres, batailles et conquestes faites sur les Anglois, Espagnols, et autres, durant les regnes des Rois Jean et Charles V...*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1618), puis le théologal Jean Lefebvre (*Anciens memoires du quatorzième siecle... où l'on apprendra... la vie du fameux Bertrand du Guesclin, connétable de France, qui par sa valeur a rétabli dans ses États un Prince Catholique* (Douay, Baltazar Bellere, 1692; éd. réimprimée au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle). Cf. Y. Vermijn, notice *Bertrand du Guesclin, version B et BC*, in *Nouveau Répertoire* cit., pp. 99-113.

(20) On pourrait ajouter à cet inventaire les quelques titres dont la première édition conservée est soit de la Veuve, soit de Nicolas, en ne pouvant pas exclure a priori qu'une édition de Jean Bonfons ait existé dont aucun exemplaire ne subsiste: *Maugis d'Aigremont* (1518): Veuve de Jean B., Nicolas (deux éd.: [1580] et 1584), puis une éd. de 1588; *Belle Hélène de Constantinople* (1517-1525): Veuve de Jean B., Nicolas, puis une éd. de 1593, Bibl. bleue; *Guillaume de Palerne* (ca 1527): Nicolas B. La chronologie de la liste qui suit a pu être corrigée (notamment pour les principes de *Théséus de Cologne*, *Jean de Saintré*, *Chevalier Bayard*, *Conquête de Trébisonde*) grâce aux remarques du deuxième lecteur anonyme de cet article: qu'il en soit chaleureusement remercié.

(21) Signalée dans le *USTC* (39051, un exemplaire: München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar 1554), cette édition manque dans *Nouveau Répertoire* cit., pp. 195-197; par ailleurs, la date fournie dans le même *USTC* [1523] est évidemment fausse.

– la troisième surtout:

*Bérinus* (1521, date du privilège): l'éd. de Jean B. serait la quatrième et dernière;  
*Chevalier Bayard* (1525): Jean B.; édité jusqu'en 1580;  
*Guy de Warwick* (1525): l'éd. de Jean B. serait la seconde et dernière;  
*Mabrian* (privilège daté 1525): l'éd. de Pierre Sergent est suivie de deux éditions de Jean B. et d'une de sa Veuve; édité jusqu'en 1600, puis Bibl. bleue;  
*Philippe de Madien* (1527): l'éd. de Jean B. serait la seconde et dernière;  
*Isaïe le Triste* (1528): l'éd. de Jean B. serait la dernière.

Trois seuls titres sont passés sous les presses à une date ultérieure: *Ciperis de Vigneaux* (1531-1533, édition fantôme, dont il sera question ci-dessous); *Théséus de Cologne* (1534): l'éd. de Jean B. serait la dernière; et le *Chevalier aux armes dorées* (1541), édité jusqu'en 1577<sup>22</sup>.

Si un classement par «matières» voit encore au premier rang la tradition épique (une dizaine de titres), les œuvres romanesques ne manquent pas: outre *Jean de Saintré*, la matière mélusinienne se reconnaît sous le titre de *Geoffroy à la grand dent*<sup>23</sup>, celle tristanienne étant représentée par *Isaïe le Triste*, alors que *Alexandre le Grand* et *Philippe de Madien* se rattachent aux légendes autour du roi des Macédoniens, et le *Chevalier aux armes dorées* représente une réception partielle de *Perceforest*<sup>24</sup>.

Un premier bilan peut être tiré de ce recensement. Dans l'ensemble, le corpus de Jean Bonfons ne comprend aucune «nouveau-té», s'agissant toujours d'une production «seconde»: sur le plan littéraire, seules des œuvres médiévales lui reviennent, composées directement en prose ou adaptées à partir d'anciens poèmes en vers<sup>25</sup>; sur le plan éditorial, une présentation typographique homogène – mise en page et iconographie<sup>26</sup> – tend à confirmer par des caractéristiques matérielles l'ancienneté d'une tradition qu'un public assez vaste de lecteurs affectionnait toujours, vraisemblablement, dans les années 1550-1570<sup>27</sup>.

(22) Auxquels on ajoutera *Jean de Paris*, édité par Nicolas Bonfons en 1575, puis encore en 1600.

(23) L. Harf-Lancner, *Le Roman de Mélusine et le Roman de Geoffroy à la grand dent: les éditions imprimées de l'œuvre de Jean d'Arras*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance" 50, 1988, pp. 349-366.

(24) A. Charon-Parent, *Jean Bonfons, libraire parisien* cit.; S. Cappello, *La double réception du "Chevalier doré"* cit.

(25) Le même constat vaudrait pour les deux titres traduits de l'italien: *Morgant le Géant* (publié à partir de 1519) et *Guérin Mesquin* (à partir de 1530), qui adaptent en prose française deux poèmes chevaleresques, le premier de Giovanni Pulci (publié en deux parties: 1478 et 1483), le second d'Andrea da Barberino (composé vers 1410, publié en 1473). La seule exception, de taille évidemment, concernerait Rabelais, mais l'attribution à Jean Bonfons d'une édition des *Chroniques du Roy Gargantua...*, s.l.n.d., et de *Panurge disciple de Pantagruel. Avec les prouesses du merveilleux geant Bringuénarilles*, s.l.n.d., demeure très hypothétique: M.A. Screech, S. Rawles, *A New Rabelais Bibliography*, Genève, Droz, 1997, respectivement n. 124 et n. 130.

(26) L'hypothèse a été formulée de façon convaincante par S. Cappello, *La double réception du "Chevalier doré"* cit., p. 546.

(27) On n'oublie pas cependant que qu'une recherche approfondie, bien que menée sur des extraits, a montré que les éditions Bonfons sont loin de reproduire mécaniquement les imprimés précédents et qu'elles proposent en revanche une forme linguistique renouvelée par touches successives (S. Cappello, *Les éditions d'"Artus de Bretagne" au XVI<sup>e</sup> siècle* cit., pp. 180-183).

*Deuxième volet: quelques titres<sup>28</sup>*

Notre enquête commencera par le *Fierabras* de Jean Bagnyon, qui compte parmi les premiers «romans» médiévaux passés à l'imprimé (*editio princeps*: Genève, Steinschaber, 1478), et parmi les titres au succès le plus durable (dix incunables + une vingtaine d'éditions au XVI<sup>e</sup> siècle, avant la diffusion par la littérature de colportage)<sup>29</sup>.

Un mot sur le titre: *le romant de fierabras le geant*, selon le colophon de la *princeps*, se développera par la suite, ce qui n'est nullement surprenant, en déplaçant toutefois l'accent du personnage légendaire à l'empereur Charlemagne<sup>30</sup>; ce qui est plus intéressant dans notre perspective, c'est de relever que tant la page de titre que l'intitulé varient dans les cinq éditions vendues «a l'enseigne Saint-Nicolas» (Pierre Sergent, Jean Bonfons, puis Nicolas) disponibles aujourd'hui:

- **Jean Bonfons pour Pierre Sergent** [s.d. mais *ante* 1547, date de la mort de celui-ci], exemplaire BnF, Rés. p.Y2.3142 (Gallica *intra muros*): La conquete du || Grant Roy Charlemaigne des Espaignes / et || les Faictz et Gestes / des douze Pers de Frāce || et du grant Fierabras || et des troys Freres / qui || firent les neuf Espees: dōt Fierabras en auoit || troys pour se combatre a ses ennemys: comme || pourrez veoir par ce liure: et du petit Oliuier qui se combatit contre || ledict Fierabras Nouuellemēt Imprimees a Paris. xxi. C || [bois]; colophon: Cy finist la cōqueste || du grant Roy Charlemaigne des Espaignes. Et les vaill=lances des douze pers de France. Et aussi celle du vaillllant Fierabras. Nouuellement imprime a Paris || pour Pierre Sergent / Demourant en la Rue || Neufue nostre Dame: a lenseigne saint || Nicolas. [Au verso, la marque est celle de Jean Bonfons<sup>31</sup>] (USTC 60635, FVB 10737).
- **Jean Bonfons** [1550? selon le catalogue de la BL et selon USTC], exemplaire BL C.97.b.30(2): La Conqueste du || grant Roy Char || lemaigne des Es=||paignes: & les faitz & gestes des douze pers de frāce / & du grāt fierabras || & des trois Freres qui firent les neuf Espees / dōt Fierabras en auoit || trois pour se combatre a ses ennemys: comme pourrez veoir par ce lillure & du petit Oliuier qui se combatit contre ledict Fierabras. || Les douze pers de France xxii. C || [bois] || A PARIS. || Pour Iehan Bonfons [le s final, en rouge, est à peine visible] libraire demourant en la rue neufue nostre da=||me a lenseigne saint Nicolas; colophon: Cy finist la conquete || du grant Roy Charlemaigne des Espaignes Et les vaillances || des douze pers de France. Et aussi celle du vaillant fie=||rabras. Nouuellement Imprime a Paris pour Ian || Bonfons libraire demourant en la Rue neufue || nostre Dame a lenseigne saint Nicolas. [Au verso, marque de Jean Bonfons] (USTC 55974, FVB 10738)<sup>32</sup>.

(28) La sélection des éditions commentées dans les pages qui suivent dépend de l'intérêt et de la diversité des problèmes soulevés, mais aussi – on l'admettra volontiers – du hasard de quelques découvertes faites à la Réserve de la BnF et lors de la consultation des catalogues en ligne, notamment celui de la British Library. Pour ce qui est du titre / explicit / colophon des éditions anciennes, j'ai adopté la transcription diplomatique uniquement pour les éditions Bonfons et pour les exemplaires auxquels j'ai eu accès; pour les autres, les critères de transcription habituels ont été appliqués.

(29) Voir la notice de Fr. Suard, in *Nouveau Répertoire* cit., pp. 233-236; et l'article de G.M. Roccati, *Le roman dans les incunables. L'impact des stratégies éditoriales dans le choix des titres imprimés*, in *Le Roman français dans les premiers imprimés*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 95-126, en particulier Annexe 6, p. 125.

(30) On rappellera que l'ouvrage de Jean Bagnyon est la compilation de trois sources différentes: le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, la chanson de geste *Fierabras*, le *Pseudo-Turpin* (pour plus de détails, voir la notice de Fr. Suard citée, pp. 232-233).

(31) La co-présence du nom de Pierre Sergent et de la marque de Jean Bonfons prouve que cette édition appartient à la première période d'activité de celui-ci (voir S. Cappello, *La double réception du "Chevalier doré"* cit., p. 546 et note 48).

(32) Le Catalogue de la BL, consulté le 1<sup>er</sup> avril 2017 et corrigé par la suite, donnait cet intitulé, dont il a été impossible de reconnaître la source: «La cōqste du grant roy Charlemaigne des espaignes. Et les vaillances des douze pers de France. Et aussi celles de Eierabras [*sic*]».

- La troisième édition mérite de nous retenir. Un seul exemplaire en est connu:  
**Jean Bonfons** s.d. [1560 selon *USTC*], exemplaire BnF, Rés. Y2.605 (Gallica): La conquête du grant || Roy Charlemagne des Espaignes / Et les vaillâces des doullze pers de France. Et celles du vaillant Fierabras. xx. || [bois différent du précédent] On les vend a Paris en la rue neufue nostre || dame a lenseigne saint Nicolas;  
 le colophon est surprenant: A lhonneur et louenge || de Dieu et de sa benoiste mere a este ce present Rommant com=||pose / contenant **les faictz et gestes du noble cheualier preux || et hardy Doolin de Mayence filz du noble conte Guy || de Mayence**. Nouuellement imprime a Paris par || **Alain lotrian** Imprimeur & libraire / demoullrant **en la rue neufue nostre Dame a || lenseigne de lescu de France**. [Au verso, marque d'Alain Lotrian<sup>33</sup>] (*USTC* 56312, *FVB* 10740).  
 On découvre ainsi qu'une seule et même reliure réunit la page de titre, le prologue (f. A1v-A2r) et la table des rubriques (f. A2r-A4v) de *Fierabras* (sur longues lignes), et le texte complet de *Doolin de Mayence* (f. B1r-S6r, sur deux colonnes). S'il est impossible de savoir à quelle date ce montage a été fait, on ne peut qu'être reconnaissant à la BnF d'avoir attribué (mars 2017) deux sous-cotes aux deux textes (605(1) à *Fierabras* et 605(2) à *Doolin*), et d'avoir signalé dans les «notes» de chaque notice l'état de l'exemplaire concerné.
- **Jean Bonfons** s.d. [1560 selon *USTC*], exemplaire BL C.22.a.56<sup>34</sup>: LA Conqueste du || grant Roy Char=||lemagne des Es=||paignes. Auec les faictz et gestes des douze Pers de France / & du grâd || Fierabras et le combat faict par luy contre le petit Oliuier / lequel le || vainquit. Et des trois freres qui firent les neuf Espees / dont Fiera=||bras en auoit trois pour combatre contre ses ennemys / comme vous || pourrez voir cy apres. xxii D || Les douze Pers de France. || [bois] || A PARIS. || Pour Iean Bonfons / Libraire / demourant en la rue neuue || nostre Dame / a lenseigne saint Nicolas.; colophon: Cy finist la Conqueste || du grand Roy Charlemagne / es Espaignes. Et || les vaillances des douze Pers de France. || Et aussi celle du vaillant Fiera=||bras. Nouuellement impri=|| mee a Paris. [au verso, marque de Jean Bonfons]  
 On remarquera que le *USTC*, sous l'unique référence 56312 (*FVB* 10740) renvoie tant à cet exemplaire de la BL qu'à celui de la BnF, Rés. Y2.605(1), qui représente une autre édition.
- **Nicolas Bonfons** [1580], exemplaire BnF, Rés. Y2.552 (Gallica): LA Conqueste du || grant Roy Char=||lemagne des Es=||paignes. Auec les faictz & gestes des douze Pers de France / & du grand || Fierabras & le combat faict par luy contre le petit Oliuier / lequel le || vainquit. Et des trois freres qui firent les neuf Espees / dont Fiera=||bras en avoit trois pour combatre contre ses ennemys / comme vous || pourrez voir cy apres. xxi. F || Les douze Pers de France || [bois différent des deux autres de la BnF] || A PARIS. || Par Nicolas Bonfons / demeurant en la rue neuue no=||stre Dame / a lenseigne saint Nicolas; colophon: Cy finist la Conqueste du grand Roy Charmaigne [*sic*] || es Espaignes. Et les vaillances des douze Pers || de France. Et Aussi celles du vaillant || Fierabras. La marque au verso est celle de **Jean Bonfons** dont les initiales ont été grattées: il s'agit vraisemblablement d'une des premières éditions de Nicolas qui n'aurait alors pas encore élaboré sa propre marque, et remonterait aux années 1573-1583<sup>35</sup>. De toute manière, il s'agit

(33) Selon Ph. Renouard (*Les marques typographiques parisiennes des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1926-1928), n. 1079, il s'agirait d'une des deux marques de Jean Trepperel; une note manuscrite sur l'exemplaire de la Réserve (Impr.-Libr. Cz 3, numérisé dans Gallica) la rapproche de la marque d'Alain Lotrian.

(34) Il m'est agréable de remercier Mme Irène Fabry-Tehranchi, qui a bien voulu vérifier pour moi quelques détails matériels des deux exemplaires conservés à la British Library.

(35) Cette fourchette chronologique m'a été proposée par Sergio Cappello, que je tiens à remercier; elle repose sur la base des éditions d'*Ogier le Danois* fournies par Nicolas Bonfons: la première, sans date (Rés. Y2.584), présente la même marque aux initiales grattées, alors qu'une édition en caractères romains, et donc plus tardive, datée 1583 (BnF, Arsenal, Réserve 4.BL.4269), ne la reproduit plus: les deux exemplaires sont numérisés dans Gallica.

d'une nouvelle édition: tant la table que le texte sont imprimés sur deux colonnes, la mise en page est nécessairement différente, même si certaines gravures sont recyclées. (USTC 88783, FVB 10744)

Au total, pas moins de cinq éditions de ce «roman» auraient ainsi vu le jour grâce à la «galaxie Bonfons»<sup>36</sup>, preuve d'une demande que trois générations d'éditeurs ont été prêts à assumer: une édition de Jean Bonfons pour Pierre Sergent (BnF, Rés. p.Y2.3142); trois éditions de Jean Bonfons (BL C.97.b.30(2); BnF, Rés. Y2.605(1); BL C.22.a.56); une édition de Nicolas Bonfons (BnF, Rés.Y2.552).

Deuxième station dans notre parcours, cet *Hercules* dont on a déjà dit qu'il a circulé parallèlement à la version complète du *Recueil des histoires de Troyes* de Raoul Le Fèvre. Véritable «biographie chevaleresque» entièrement consacrée à un héros antique acclimaté sans difficulté à la cour de Bourgogne, elle a connu une diffusion manuscrite limitée (deux copies) suivie par une fortune imprimée plus importante, à partir de l'incunable dû à Michel Le Noir (1500): celle de Jean Bonfons, qui n'est répertoriée ni dans USTC ni dans FVB, appartient selon Cappello à la première période de son activité<sup>37</sup>; elle serait par ailleurs la dernière en date.

L'évolution du titre au cours de la première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle est représentative d'une pratique commune chez les éditeurs concernés; l'intitulé s'amplifie par deux procédés: l'un, que l'on serait tenté de définir «stylistique», se traduit par l'ajout d'une série d'adjectifs plus ou moins figés accolés tour à tour au protagoniste masculin et à la «dame» qui l'accompagne; l'autre consiste justement en la mise en relief du volet «amoureux» du récit, et éventuellement en l'adjonction d'une petite liste d'épisodes susceptibles d'attirer une vaste gamme de lecteurs.

Ainsi, l'intitulé *Les proesses et vaillances du preux Hercule* (Michel Le Noir, 2 octobre 1500; BnF, Rés. Y2.689; Gallica) (USTC 71247, FVB 33529)<sup>38</sup>, maintenu par Jean Trepperel en 1511 (BnF, Rés. Y2.690) (USTC 65079, FVB 33533)<sup>39</sup>, s'allonge à peine sous les presses de la Veuve de celui-ci: *S'ensuyt les proesses et vaillances du preux et vaillant Hercules* [1520] (London, BL C.39.d.7) (USTC 55736, FVB 33534); ce titre, que conserve encore Alain Lotrian [1536] (Utrecht, UL, MAG B.QU.126 Rariora) (USTC 88340, FVB 33542); [1536] (Chantilly, IV.E.65) (USTC 55139, FVB 33541), deviendra finalement chez Jean Bonfons (exemplaire BnF, Rés. Y2.688):

Lhystoire de <Hercu> || les / Et comm<ent Ju> || piter coucha avec=||ques la belle Alcmena dont est issu Hercules: Et comment Iuno print || deux serpens & les mist par la fenestre ou estoit / Alcmena pour faire moullrir son fruit & comment Hercules se combatit contre trois Lyons en la follrest de Nemea comme vous pourrez veoir cy apres et plusieurs autres advēlures ou il cest trouvé en son temps. xxii. C. [bois] (titre en rouge et noir);

explicit: Cy fine les proesses || et vaillances / avec la mort du tresvaillant hercules. (f. V6r); colophon: Cy fine la table des prollesses & vaillances de / hercules: Imprime a Paris || pour Iehan Bofōs [*sic*] libraire. Demourant || en la rue Neufue nostre Dame || a lenseigne saint || Nicolas. (f. V6v)

(36) Cette expression calque l'heureuse formule de S. Rambaud, *La "Galaxie Trepperel" à Paris (1492-1530)*, "Bulletin du Bibliophile" 2007/1, pp. 145-150.

(37) Datation basée sur les caractéristiques de la page de titre, très proches de celles de *Fierabras*: voir S. Cappello, *La double réception du "Chevalier doré"* cit., p. 546 et note 49.

(38) Le titre se développe à peine dans le colophon: *les proesses et vaillances avec la mort du tres vaillant Hercules*. D'une deuxième édition de Michel Le Noir, datée 1508 (1509 n.st.) aucun exemplaire n'est répertorié (USTC 64961, FVB 33531).

(39) Même colophon que chez Michel Le Noir (à une variante graphique près: *proesses*).

Un troisième titre nous fournira l'occasion de revenir rapidement sur un aspect qui n'est pris en compte que très rarement par la critique, à savoir la modernisation linguistique des textes au cours du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>.

Connue depuis la fin du xii<sup>e</sup> siècle, l'histoire de *Beuve de Hantonne* a joui dès ses débuts d'un franc succès: la chanson de geste originale en anglo-normand fut vite suivie de trois versions continentales, dont la seconde fut adaptée en prose avant 1468; de nombreuses traductions, en vers et en prose, sont la preuve d'une réception européenne qui s'est prolongée, jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle au moins, en néerlandais, moyen-anglais, irlandais, gallois, norrois, féroïen, italien, russe, yiddish, roumain<sup>41</sup>. Les éditions imprimées de la prose française se présentent comme suit<sup>42</sup>:

- *editio princeps* d'Antoine Vérard [1499-1502] (Torino, BNU, Ris. 24.6): *Beufves d'Anthonne nouvellement imprimé a Paris* (page de titre); *Le livre de Beufves de Hantonne* (f. 1a); *Cy finist le livre intitulé Beufves de Hantonne* [...] (colophon, f. 126d);
- Michel Le Noir, 1502 (BnF, Rés. Y2.674; Gallica): *Beufves d'Anthonne nouvellement imprimé a Paris* (page de titre, avec bois gravé); *Cy finist le livre intitulé Beufves de Hantonne* [...] (colophon, f.n.n.); *Cy finist le livre de Beufves et de la belle Josienne* (dernier f. verso, après la table, au-dessus d'un bois gravé);
- Philippe Le Noir [1525?] (un seul exemplaire, incomplet: London, BL C.22.a.53; pas de page de titre); colophon partiel selon USTC 55584; FVB 7838;
- Lyon, Olivier Arnoullet, 1532<sup>43</sup> (BnF, Arsenal, Réserve 4.BL.4366; Gallica): *Beufves de Hantonne. S'ensuyt l'hystoire du noble preux et vaillant chevalier Beufves de Hantonne et de la belle Josienne s'amye comprenant les faitz chevaleureux et diverses fortunes par luy mises a fin a sa louenge et bonneur et de tous nobles chevaliers comme pourrez veoir* [bois] *On les vend a Lyon auprès de Nostre Dame de Confort cheulx Olivier Arnoullet*; au verso: *Le livre de Beufves de Hantonne*; colophon: *Cy finist Beufves de Hantonne* [...];
- Jean Bonfons (BnF, Rés. Y2.673; Gallica): *L'Hystoire du noble Trespreux et vaillant cheualier Beufves de Hantonn [sic]: et de la belle Josienne samye comprenât les faitz cheualeureux et diuerses fortunes par luy mises a fin a sa loue=llge et honneur et de tous nobles cheualiers comme pourrez veoir puis apres. Nouuellement imprime a Paris.* [xxxiiii. [bois] [On les vend a Paris en la rue Neufue nostre Dame a len=llseigne Saint Nicolas. Par Jean Bonfonds [sic] (page de titre en rouge et noir); titre abrégé au début du texte, f. a2r: *Le liure de Beufves de Hantonne*; et dans l'incipit de la Table, f. K4r: *Cy commence la table de ce present liure Intitule Beufves de Hantonne*; colophon: *Cy finist le liure intitule Beufves de Hantonne. Nouuellement imprime a Pa=llris / pour Iean bonfonds [sic] Libraire demourant en la rue Neufue nostre Dame a lenseigne Saint Nicolas*<sup>44</sup>.

(40) Quelques heureuses exceptions: B. Ferrari (*La "Belle Hélène de Constantinople" au xvi<sup>e</sup> siècle*, "L'Analisi Linguistica e Letteraria" 12, 2004, pp. 95-117; *Variante locutionnelles dans les éditions du xvi<sup>e</sup> siècle de la "Belle Hélène de Constantinople"*, in *Langue littéraire et changements linguistiques*, Paris, PUPS, 2006, pp. 281-290); M. Marchal (*La réception de l'"Histoire de Gérard de Nevers" dans les imprimés du xvi<sup>e</sup> siècle* (Paris, Hemon Le Fevre, 1520; Paris, Philippe Le Noir, 1526), in *Raconter en prose (xiv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 225-242); S. Cappello a donné un aperçu des modernisations introduites par Jean Bonfons dans *Artus de Bretagne* (voir *supra*, note 25), ce qui encourage à élargir l'analyse à d'autres textes.

(41) Voir *Beuve de Hamptone. Chanson de geste anglo-normande de la fin du xii<sup>e</sup> siècle*, J.-P. Martin (éd.), Paris, Champion, 2014, pp. 21-24.

(42) Deux manuscrits en sont aussi connus, le premier ayant appartenu au duc de Bourgogne Philippe le Bon (BnF, fr. 12544), le second pouvant être daté approximativement grâce au filigrane (1499-1512; BnF, fr. 1477).

(43) Seule édition à longues lignes, toutes les autres adoptant la distribution du texte sur deux colonnes.

(44) L'exemplaire conservé à Cambridge, UL, F154.d.4.10 (USTC 62906, FVB 7837: erronément daté [1515]), pourrait représenter cette même édition: amputé tant des premiers feuillets que des derniers, le titre et le colophon sont donnés à partir de notes manuscrites.

Une étude préalable à l'édition a permis de constater, premièrement, que le passage à l'imprimé a déterminé une sorte de «standardisation» linguistique qui se réalise, pour ce qui tient au lexique, par la suppression d'archaïsmes, régionalismes, locutions rares, et, pour ce qui concerne la morphologie, dans une modernisation aussi nette que systématique<sup>45</sup>; d'autre part, que toutes les éditions successives dépendent de la *princeps* de Vêrard, qui modifie sensiblement la seconde partie du récit en la synthétisant<sup>46</sup>.

La collation menée sur une petite portion du texte (deux paragraphes, qui correspondent à: deux colonnes et demie de Vêrard, 73d-74b; et de Michel Le Noir, m6d-n1b; une page et demie de Arnoullet, m7v-m8v; deux colonnes et demie de Jean Bonfons, t1b-t2a) donne un aperçu, très partiel et certainement à vérifier sur un corpus conséquent, de la variation du texte:

- par rapport à Vêrard, Michel Le Noir n'introduit que quelques variantes graphiques et des inversions de mots (*Il fist lors faire* > *Il fist faire lors*; *que en fut joyeux Beufves* > *que Beufves en fut joyeulx*); la seule variante morphologique (*cheyrent* > *cheoient*) pourrait être involontaire; Le Noir peut corriger des coquilles de Vêrard (*et ma pour moy jeuuesse* > *et moy pour ma jeunesse*), mais aussi en introduire d'autres de son cru (*Therry* au lieu de *Thierry*; oubli d'un auxiliaire: *et la court fut desservye* > *et la court desservie*; ou d'une particule: *le salua si gracieusement que...* > *le salua gracieusement que*)<sup>47</sup>;
- outre les variantes graphiques habituelles, l'édition d'Olivier Arnoullet<sup>48</sup> contient une lacune importante, due à un saut du même au même (<*en veoit seoir et converser les plusieurs que bien ravissoit dehors quant il les veoit*>), et des suppressions qu'on hésite à classer comme voulues ou involontaires (*comme ceulx qui n'avoient de quoy <despendre>*; *et le salua si <gracieusement> que toute en fut la dame contente*; *ung [seul] cheval*; *cent [ou soixante] chevaux*; *me deussent servir [et honnorer]*); quelques variantes lexicales, pourvu qu'elles ne soient pas le résultat d'une mélecture, iraient dans le sens d'une modernisation (*signer qqn* > *sonner qqn*; *me ont tant fait mal du roy et de la court* > *m'ont tant fait haïr du roy et de la court*; *lui seuronda le cueur* > *luy surleva le cueur*);
- bien que certainement postérieure, l'édition de Jean Bonfons ne peut pas dépendre de celle d'Arnoullet, dont elle ne reproduit aucune des lacunes; elle se signale par des simplifications / modernisations: *ung* toujours graphié *un*; *mie* remplacé par *pas*<sup>49</sup>; deux petites lacunes ne constituent pas nécessairement des fautes: <*et*> à *la court du roy en veoit...*; *Si le regarda moult et tant que plus <luy> pleut sa maniere que...*

Le cas de *Beuve de Hantonne* permet deux constats d'intérêt plus général. D'abord, c'est au moment du passage à l'imprimé que les textes subissent leur pre-

(45) J'ai examiné les aspects lexicaux dans "*Beuve de Hantone*": *des vers à la prose*, in *Mélanges de langue, d'histoire et de littérature offerts à Jean-Charles Herbin*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2018, pp. 229-242 (analyse menée sur la moitié du texte); pour la morphologie, on signalera que Vêrard supprime toute trace de la déclinaison nominale (nombreuses occurrences du nominatif *ly rois*), les formes de l'article indéfini pluriel (*ungs, unes*), le cas oblique du pronom relatif *cui*, l'indéfini *nesun(e)* et l'adverbe dérivé *nesunement*, aspects qui se retrouvent tous dans le manuscrit «bourguignon»; pour ce qui est de la conjugaison verbale, la plupart des irrégularités du moyen français sont gommées au profit des formes analogiques.

(46) La dérivation de la *princeps* est confirmée par la conservation d'un certain nombre d'erreurs introduites par Vêrard que les éditeurs successifs n'ont pas été à même de corriger *ex ingenio*, voire n'ont même pas aperçus.

(47) Une enquête plus large, menée sur l'ensemble des distiques proverbiaux ajoutés par l'auteur de la mise en prose, a permis de conclure que Le Noir dérive de Vêrard, et non pas inversement (M. Colombo Timelli, "*Beuve de Hantone*", *ou de l'intérêt des proverbes dans une mise en prose peu fréquentée*, "Romania" 134, 2016, pp. 204-224).

(48) Je n'ai pas pu consulter le seul exemplaire de l'édition de Philippe Le Noir, conservé à la British Library (C.22.a.53).

(49) Des sondages menés dans d'autres passages du texte confirment ces deux traits.



mière, et souvent substantielle, modernisation: négliger cette transition – les éditeurs critiques privilégiant pour la plupart la transmission manuscrite au dépit des témoins imprimés<sup>50</sup> – nous prive d'informations essentielles concernant l'évolution des textes opérée par l'intermédiaire de ces agents fondamentaux que furent les premiers éditeurs-imprimeurs: normalisation graphique (qui se traduira dans les premières tentatives de proposer une réforme orthographique), morphologique et lexicale, et, dans l'ensemble, suppression des formes trop profondément marquées, diatopiquement ou diachroniquement. Deuxièmement, seule une vision simpliste, et non fondée sur l'examen ponctuel des textes, a souvent permis d'affirmer que la transmission d'une édition à l'autre se fait sur le mode de la reproduction passive: la collation de plusieurs éditions de la même œuvre offrirait sans doute des matériaux utiles pour (re)faire l'histoire de la langue du xvi<sup>e</sup> siècle; diachronie brève, certes, mais créneau essentiel dans l'évolution de la langue, dont on a reconnu la spécificité par rapport au «moyen français» que je serais tentée d'appeler «classique»<sup>51</sup>.

Autre récit épique mis en prose au xv<sup>e</sup> siècle et transmis par une double tradition – un manuscrit et trois éditions anciennes –, *Ciperis de Vigneaux* constitue un cas intéressant de notre point de vue<sup>52</sup>. Si l'on s'en tient au USTC (n. 95696) et à FVB (n. 48061), qui se basent l'un et l'autre sur Brunet, une édition «Jean Bonfons, s.d.» aurait existé, dont aucun exemplaire n'a pu être localisé; en réalité, cette attribution est le résultat d'une méprise, dont on peut comprendre l'origine en consultant le recueil BnF, Rés. Y2.717-719, qui contient trois éditions parues «a l'enseigne saint Nicolas»:

- Rés. Y2.717: Lhystoire plaisante || et recreatiue faisant mēlltion des Prouesses et Vaillances du noble Siperis de Vine=||uaulx / Et de ses dixsept filz / Nouuellement imprimee a Paris. || [bois] || On les vend a Paris en la Rue neufue nostre || Dame **a l'enseigne Saint Nicolas**. || vi. C.; colophon: Cy finist lhystoire plaisante et recreatiue faisant || mention des prouesses et vaillances du noble si=||peris de Vineuaulx / Et de ses dixsept filz / || Nouuellement Imprimee a Paris Et || se vendent en la rue neufue nostre || dame **a l'enseigne Saint Nicolas**. || [bois]. Au verso: xilographie représentant Hector tirée des *Neuf Preux*<sup>53</sup>.
- Rés. Y2.718: LE rōmāt De edillpus filz du Roy || Layus leq̃l edi=||pus tua son pere. Et dellpus espousa sa mere: Et en eut quatre enfans. Et parle de || plusieurs choses excellentes. || vi. C. || [bois] || On les vend a paris en la rue Neufue Nostre Dallme **a l'enseigne Saint Nicolas**; colophon: Cy fine la bataille et destruction de ceulx de la cite || de Thebes / Nouuellement imprime a Paris **pour || Pierre Sergent** Libraire demeurant en la Rue neuf=||ue nostre Dame **a l'enseigne saint Nicolas**. [Pas de marque]
- Rés. Y2.719: PAris et Vienne || imprime nouuel=||lement a Paris. || viii. C || [bois] || A PARIS. **Pour Iehan bonfons** libraire demourant en la Rue Neufue || nostre Dame a l'enseigne saint Nicolas; colophon: Cy finist lhystoire du vaillant || et noble cheualier Paris: & de la bellle Viēne fille du dauphin de Viē=||noys. Imprimee a Paris **pour Ie || han Bonfons** demourāt en la rue || neufue nostre Dame a l'enseigne || saint Nicolas. Au verso: marque de Jean Bonfons.

On aura remarqué que les trois éditions réunies sous cette reliure unique suivent une sorte de progression dans la précision des données: pour *Siperis* seule l'adresse

(50) L'édition de *Cleriadus et Méliadice* par G. Zink (Genève, Droz, 1984) représente une remarquable exception, surtout à cette date (cf. *L'Introduction*, pp. XXIII-XXV).

(51) À ces deux constats s'ajouterait une troisième remarque, à savoir l'indépendance des deux traditions éditoriales, parisienne et lyonnaise, mais une telle étude doit être menée au cas par cas.

(52) Édité par L. Ramello, *Un mito alla corte di Borgogna. Ciperis de Vigneaux in prosa*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012 (voir aussi le compte rendu dans "Studi francesi" 172, 2014, pp. 125-127).

(53) Je dois cette identification à Sergio Cappello, que je tiens à remercier ici pour sa générosité.

et l'enseigne sont indiquées<sup>54</sup>, pour *Edipus* le nom de Pierre Sergent apparaît, mais pas de marque, alors que *Paris et Vienne* est attribué sans équivoque à notre Jean Bonfons, dont figurent tant le nom que la marque. Soulignons d'ailleurs que Brigitte Moreau déjà, suivie par Sergio Cappello<sup>55</sup>, avait attribué *Siperis* à Pierre Sergent, ce que confirmeraient le choix des longues lignes et les caractéristiques de la page de titre (encre noire seule, absence de lettrine et deux lignes sur cinq seulement en gros caractères). Le résultat – voulu ou non par le responsable de la reliure – est un recueil chronologique de trois éditions parues à la même enseigne.

*Dernière étape dans notre parcours, le recueil Rés. Y2.692-693-693bis de la BnF*

Le premier numéro correspond à un exemplaire de la seule édition que Jean Bonfons ait datée, et qui comprend trois œuvres d'Antoine de La Sale: *Jean de Saintré*, la nouvelle tragique *Floridan et Elvide* et un extrait des *Chroniques de Flandre*; cette triade, déjà réunie dans une branche de la tradition manuscrite (mss FGH), est ensuite passée dans les imprimés<sup>56</sup>.

Rés. Y2.692 LHystoire & cronic||que du petit Ie=||hā de Saintre et de || la ieune dame des belles cousines sans autre nom nommer auecques || deux hystoires de messire Floridan & la belle Ellinde / ensemble lex=||traict des cronicques de Flandres combat les ioustes & tournay Tant || a pied comme a cheval ou Il cest trouue en son temps. || xxix.c. || [bois] || A PARIS. Pour Iehan bonfons Libraire demourant en la rue || neufue nostre Dame a lenseigne || saint. Nicolas. (page de titre en rouge et noir)<sup>57</sup>; explicit, Aa6rb: Icy finist la tresplai=||sante hystoire & cronicq || de messire Jehā de Saintre & de la ieune Dame des || belles cousines sans au=||ltre nom nommer.

Incipit, Aa6rb: Cy commence la tres || piteuse hystoire de mes=||sire Floridan iadis cheuallier & de la tresbōne & ver||tueuse damoysele Ellin||de & de leurs trespiteuses || fins. [pas d'explicit]

Incipit, Bb4r (sur une seule longue ligne): Addicion extraicte des cronicques de Flandres q̄ est tresbelle chose. [pas d'explicit]

Colophon, f. Bb8vb: Cy finist lhystoire et || cronicque du petit Iehā || de saintre / Et de la ieune || dame des belles cousines || sans aultre nom nommer. || Auecques lhystoire de || Messire Floridan et la || belle Ellinde. Et lex=||traict || des cronicques de || flādres / touchāt la paix || entre le treschrestien roy de france Phelippes / & le || roy edouard dāgleterre. || Nouuellement imprime || a Paris pour Iehan bon||fons || libraire demourāt || en la rue neufue Nostre || dame a lenseigne saint || Nicolas. || **Et fut acheve dimpri=||mer le .v. iour de May || Mil cinq cens .liiii.** || Deo gratias.

(54) Pour les différents libraires ayant exercé à cette adresse, voir S. Rambaud, *Libraires, imprimeurs, éditeurs: les Trepperel de la rue Neuve-Notre-Dame à Paris*, in *Raconter en prose* cit., pp. 109-119; il s'agit de: Jean Herouf (exercice 1501-1528); Jean Saint-Denis (1521-1531), puis sa veuve (1531-1533?); Pierre Sergent (1532-1547); Jean Bonfons (1543-1566); la veuve de Jean Bonfons, Catherine Sergent (1568-1572); Nicolas Bonfons (1572-1618).

(55) B. Moreau, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du xvi<sup>e</sup> siècle*, V, 1536-1540, Abbeville, Paillart, 2004, n. 669; S. Cappello, *La double réception du "Chevalier doré"* cit., p. 545, note 45.

(56) Quatre éditions anciennes sont aujourd'hui connues: Michel Le Noir, 1518 (USTC 38091, FVB 32262); Philippe Le Noir, 1523 (USTC 34415, FVB 32264); Jean II Trepperel, [1529] (USTC 46975, FVB 32266); Jean Bonfons, 1553 (USTC 37624, FVB 32260). Je remercie une fois de plus mon deuxième lecteur anonyme pour avoir corrigé les données dont je disposais: de fait, l'exemplaire conservé à Cambridge que USTC 64884 et FVB 32261 attribuent à Jean Trepperel [1505], correspond en réalité à l'édition due à Jean II [1529].

(57) Titre abrégé dans l'incipit, au verso: *Cy commence l'hystoire et cronicque du petit Saintré et de la jenne dame et plusieurs aultres hystoires et cronicques*. Une mise en garde: la numérisation disponible dans Gallica correspond à l'exemplaire Arsenal, 4.BL.4293 Réserve.

Suit la table des titres, f. Cc1-3r; au verso: Cy finist lhystoire & || cronicque du petit Iehan de Saintre Et de la ieune dame des belles || cousines sans aultre nom nommer. Auecques lhystoire de || messire Floridan et de la belle. Ellinde Et lextrait || des cronicques de Flandres touchât la paix entre || le treschrestien Roy de Frâce Phelippes / & le || roy Edouard dâgleterre. Nouuellement || imprime a Paris pour Iehan bõfons || libraire demourât en la Rue neufue || nostre dame a lenseigne saint || Nicolas. || xxix. [marque]

Une fois de plus, l'édition de Jean Bonfons est la dernière en date pour un roman «médiéval», ce qui me semble confirmer ce créneau du milieu du siècle, moment crucial où se situent tant les toutes dernières «mises en prose»<sup>58</sup>, que les dernières éditions d'un groupe de textes désormais exclus du canon qui débouchera dans la Bibliothèque bleue.

Le deuxième numéro, Rés. Y2.693, est un exemplaire du *Guillaume de Palerne* édité par Nicolas Bonfons<sup>59</sup>:

LHistoire du no=||ble preux & vail=||lant Cheualier || Guillaume de Palerne. Et de la belle Melior. Lequel Guillau=||me de Palerne fut filz du Roy de Cecille. Et par fortune & mer=||ueilleuse auenture deuint vacher. Et finalement fut Empe=||leur de Rome souz la conduite dun Loupgaroux filz au Roy || Despagne. xv. || [bois] || A PARIS. || Par Nicolas Bonfons Libraire demeurant a la rue neuve || nostre Dame a lenseigne saint Nicolas.

Colophon: Cy fine ce present liure || Intitule Lhistoire admirable du vaillant trespreux Cheualier || Guillaume de Palerne: Et de la belle Melior samie: fille || a Lempereur de Romme Nouuellement imprime a Paris par Nicolas Bonfons libraire demeurant || en la rue neufue nostre Dame a lenseigne || Saint Nicolas. [au verso: marque]

Quelle que soit sa date (*USTC* n. 56432 propose, sans justification, [1575]), cette édition soulève quelques questions.

Due au bailli Pierre Durand, cette histoire de loup garou nous est connue par trois éditions: Jean II Trepperel [1527]; Lyon, Olivier Arnoullet 1552; et Nicolas Bonfons, s.d. Comment doit-on interpréter l'absence d'une édition par Jean Bonfons dans cette chaîne? doit-elle être considérée comme perdue? est-il vraisemblable que Nicolas ait mis sous presse un tel titre en dehors du corpus édité par son père?

Sur un autre plan, les deux éditions parisiennes qui nous sont connues sont liées entre elles ne fût-ce que par l'iconographie: les 21 illustrations introduites par Nicolas Bonfons (y compris le bois qui illustre la page de titre) correspondent à 12 gravures différentes, dont quatre proviennent de l'édition Trepperel (la métamorphose d'Alphonse, utilisée trois fois; l'enlèvement de Guillaume par le loup garou, qui revient quatre fois; Guillaume et Mélior déguisés en ours, cinq fois; trois cervidés dans un jardin, une fois seulement) au total, les bois «Trepperel» illustrent 13 pages de Bonfons, contre 8 bois de provenance diverse, mais très nettement de remploi (une seule gravure, au f. C3r, est adaptée, les deux personnages portant leur nom dans une banderole: Guillaume et Melior).

(58) Le mouvement de réécriture qui avait trouvé son épanouissement dans la seconde moitié du x<sup>vi</sup> siècle s'achève en effet avec le *Gérard d'Euphrate* de Jean Maugin, daté 1549 (Fr. Suard, notice *Gérard d'Euphrate*, in *Nouveau Répertoire* cit., pp. 383-391; édition de R. Cooper, *Le Premier Livre de l'histoire et ancienne chronique de Gérard d'Euphrate, duc de Bourgogne*, Paris, Classiques Garnier, 2012).

(59) Un deuxième exemplaire, conservé sous la cote Rés. Y2.685, incomplet, semble représenter un tirage, voire une édition différente (voir la notice *Guillaume de Palerne*, in *Nouveau Répertoire* cit., pp. 445-451, en particulier p. 449-450). Les deux sont numérisés dans Gallica. Comme on a déjà pu l'observer, l'édition de Nicolas Bonfons sert de tremplin vers la Bibliothèque bleue: pour *Guillaume de Palerne*, deux éditions «bleues» sont connues, toutes les deux de Louis Costé à Rouen [vers 1620 et vers 1626]: cf. *Nouveau Répertoire* cit., p. 450.

Concernant le texte, une collation détaillée pourrait confirmer – comme on l’a vu pour *Beuve de Hantonne* – la parenté des éditions parisiennes et, par ricochet, l’indépendance de la tradition lyonnaise.

Un troisième item, portant le numéro Y2.693bis, correspond au *Guy de Warwick* édité par Jean Bonfons. Ce roman lignager bâti sur un fond historique a lui aussi circulé sous de nombreuses rédactions: une version anglo-normande en vers du début du XIII<sup>e</sup> siècle, des traductions en anglais, allemand, catalan, celtique, latin, une adaptation en prose du XV<sup>e</sup> siècle dont subsistent deux manuscrits somptueux<sup>60</sup>; c’est cette dernière version qui passe à l’imprimé: la *princeps*, tardive (Paris, Antoine Couteau pour François Regnault, 1525), ne fut suivie que par l’édition qui nous intéresse.

Les deux intitulés méritent d’être comparés:

Regnault: *Cy commence Guy de Warvich chevalier d’Angleterre qui en son temps fit plusieurs prouesses et conquestes en Allemaigne Ytalie et Dannemarche et aussi sur les infidelles ennemis de la chrestienté comme pourrez veoir plus a plain en ce present livre Imprimé nouvellement a Paris* (Rés. Y2.164; Gallica)

Bonfons: LHistoire de Guy || de warvich che=lualier dangleterre || qui en son temps / fist plusieurs prouesses & combas Conqueste [*sic*] tant en || Allemaigne Ytalie et Dänemarche & aussi sur les Infidelles ennemis || de la Chrestiente & de la belle fille nommee Felixe samye surmontant la beaulte de toutes dames & damoyselles & les grandes auentures ou il [*sic*] se trouuerent & des grandes trahyson ou il se trouua. || xxvi.C.&d. || [bois] || A PARIS. Pour Iehan bonfons libraire demourant en la rue neufue || nostre Dame a lenseigne Saint || Nicolas. (page de titre en rouge et noir)

Colophon: Cy fine ce present liure || intitule Guy de Waruich cheualier anglois. Nouvelle-ment || imprime a Paris pour Iehan bonfons libraire demourât || en la Rue Neufue nostre dame a lenseigne saint Nicolas. [pas de marque]

Les deux développements, qui soulignent l’un les amours, l’autre les aventures, correspondent certes – comme on l’a déjà observé – à l’habitude courante qui consistait à allonger les titres; il faudra néanmoins reconnaître qu’ils reflètent aussi parfaitement deux aspects de l’intrigue de ce roman que le titre de François Regnault passait sous silence: l’amour de Gui et de Felice, leur séparation, les trahisons dont ils sont les victimes. Cette amplification accompagne et justifie la gravure dans la page de titre, où les deux protagonistes sont désignés par une banderole<sup>61</sup>.

(60) O. Merisalo, *La fortune de “Gui de Warewic” à la fin du Moyen Âge (XV<sup>e</sup> siècle)*, in *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même*, Paris, Champion, 2012, pp. 239-253; notice *Gui de Warwick*, in *Nouveau Répertoire* cit., pp. 432-444.

(61) Cette même gravure est reproduite au f. C3r, où cependant les banderoles sont restées vides; utilisée aussi pour la page de titre et au f. D1v de *Paris et Vienne*, avec insertion du nom des deux amants, elle se retrouvera dans *Guillaume de Palerne* de Nicolas Bonfons, f. C3r, où les noms de Guillaume et de Melior apparaissent également. Autre emploi: la gravure d’une joute se déroulant à la présence d’un roi et d’une reine prend place au f. G2v de *Gui de Warwick* et au f. M2r de *Guillaume de Palerne* (sur cette image, voir A. Charon-Parent, *Jean Bonfons, libraire parisien* cit., p. 60, note 24 et figure 6). En dehors de la production des Bonfons, le bois représentant un clerc ou un copiste dans son atelier (*Gui de Warwick*, verso de la page de titre) a beaucoup voyagé d’une édition à l’autre: il se trouve par exemple dans le *Perceval le Gallois* imprimé par Jean Cornillau pour Bernard Aubry en 1530 (f. 1r).

## Un bilan?

Cette enquête est par trop limitée pour que nos conclusions aient une portée générale; pour parvenir à des résultats satisfaisants, la production de Jean Bonfons devra faire l'objet d'une recherche systématique, menée sur nouveaux frais, prenant en compte la totalité de ses éditions et des exemplaires conservés: sans rien enlever au mémoire de Destot, on a bien vu comment les choses peuvent se compliquer une fois qu'on analyse de près chaque titre. Dans cette perspective, notre travail aura au moins confirmé une banalité: s'il est impossible de mener nos recherches uniquement à partir des catalogues, même l'accès aux numérisations peut s'avérer insuffisant.

Sur un autre plan – celui de l'histoire des textes littéraires – l'inventaire des livres édités et vendus à l'enseigne de Saint-Nicolas nous suggère une réflexion ultérieure. On admet sans difficulté que la date de 1500, adoptée en histoire de l'imprimerie pour départager incunables et éditions anciennes, ne saurait constituer un terme significatif dans la transmission des textes «médiévaux», encore moins en histoire de la langue, où un ouvrage aussi fondamental que le *DMF*, qui a retenu 1500 comme *terminus ad quem*, n'hésite plus à intégrer à son corpus des occurrences, voire des œuvres, dépassant ce seuil.

En histoire littéraire d'autres clivages sont indiqués: 1530, par exemple, pour la réception de la matière arthurienne<sup>62</sup> ou – encore en histoire de l'imprimerie – pour la généralisation des caractères romains<sup>63</sup>; parallèlement à la critique du roman et des anciennes «fables», une nouvelle tradition romanesque – de matrice ibérique ou humaniste – s'affirme alors, ainsi que la nouvelle production d'un Rabelais.

Dans une optique orientée vers la réception des textes, 1550 semble mieux marquer une frontière: la rédaction de «mises en prose» s'essouffle vers cette date<sup>64</sup>, et les titres «médiévaux» qui dépassent ce moment (dans notre cas, qui passent de Jean Bonfons à sa Veuve et/ou à Nicolas) vont enrichir un canon qui aboutira à la Bibliothèque bleue et, au-delà, à un succès plus durable encore. Quoi qu'il en soit, la question du «poids» du Moyen Âge au siècle de la Renaissance aura trouvé ici une réponse positive et formelle: sans aucun doute, les anciens textes «pèsent» bien encore dans les boutiques des libraires et entre les mains des lecteurs du milieu du *xvi*<sup>e</sup> siècle.

MARIA COLOMBO TIMELLI  
Sorbonne Université

(62) On verra les études de: C. E. Pickford, *Les éditions imprimées des romans arthuriens en prose antérieurs à 1600*, "BBSIA" 13, 1961, pp. 99-109; Ph. Ménard, *La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au *xvi*<sup>e</sup> siècle*, "BBSIA" 49, 1997, pp. 234-273; S. Cappello, *L'édition des romans médiévaux à Lyon dans la première moitié du *xvi*<sup>e</sup> siècle*, "Réforme Humanisme Renaissance" 71, 2010, pp. 55-71.

(63) Quelques mots de synthèse in: J.-P. Pittion, *Le livre à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 37-38 (*La France et l'essor des caractères romains*); W. Kemp, *Le livre et l'imprimé à Paris 1531-1535: lectures du t. IV de l' "Inventaire chronologique"*, in *Studi in memoria di Antonio Possenti*, Macerata, Università degli Studi, 1998, pp. 341-375, en particulier pp. 359-360; des remarques intéressantes, bien que sous forme de notes, in: W. Kemp, *Les bâtards lyonnais* (2013), en ligne ([https://www.academia.edu/4515802/Typographie\\_b%C3%A2tarde\\_lyonnaise\\_1480-1560-v.4](https://www.academia.edu/4515802/Typographie_b%C3%A2tarde_lyonnaise_1480-1560-v.4)); on évoquera aussi la récente exposition à la Bibliothèque Municipale de Lyon sur les *Impressions premières. La page en révolution de Gutenberg à 1530* (septembre 2016-janvier 2017).

(64) Je me permets de renvoyer au panoramique que j'ai essayé de dresser dans *Le *xv*<sup>e</sup> siècle, proses et renouvellements*, in «Par deviers Rome m'en renvenrai errant», Atti del XX<sup>ème</sup> Congrès International de la Società Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Roma, Viella, 2017, pp. 277-294.

## Éditions de Jean Bonfons (au moins un exemplaire conservé)

titres examinés	Destot 1977 (les numéros renvoient à l'inventaire, pp. 129-166) Cappello 2015 (pour <i>Artus de Bretagne</i> )	USTC (les renvois sont suivis, le cas échéant, du classement des textes, de l'attribution des éditions, et / ou des informations sur l'absence d'exemplaires conservés)
Alexandre le Grand	8	95201 (No known surviving copy)
Artus de Bretagne	32 (Cappello n. 13)	29434
Artus de Bretagne	32bis (Cappello n. 11)	29430
Artus de Bretagne	(Cappello n. 12)	=
Bérinus	23	59318
Bertrand du Guesclin	28	59317
Beuve de Hantonne	9	62906
Chevalier aux armes dorées	7	=
Chevalier Bayard	24	80009
Ciperis de Vigneaux	20	95696 (No known surviving copy)
Conquête de Trébisonde	=	39051 (daté 1523)
Destruction de Jérusalem	107	77290 (Religious ; Veuve JB)
Fierabras	22	60635
Fierabras	22	55974
Fierabras	22	56312
Florent et Lyon	1	55122
Geoffroy à la grand dent	27	89791
Généalogie de Godefroi de Bouillon	29	49454 (Poetry)
Guérin de Montglave	19	57034
Guérin Mesquin	=	76292
Guy de Warwick	2	51683 (No known surviving copy)
Hercules	3	=
Huon de Bordeaux	31	37875
Isaïe le Triste	4	55821
Jean de Saintré	16	37624 (Religious)
Jourdain de Blaves	30	52768
Mabrian	33	56394
Mabrian	33	64550
Ogier le Danois	36	=
Paris et Vienne	37	89790
Philippe de Madien	13	55123 (History and Chronicles)
Ponthus et Sidoine	18	57032
Pulci, Morgant le Geant	5	29447
Quatre fils Aymon	34	52719 (Veuve JB)
Théséus de Cologne	21	40762
Valentin et Orson	39	=

# *Pour en finir avec le Moyen Âge.*

## *Remarques sur la diffusion et l'abandon des textes médiévaux au XVI<sup>e</sup> siècle*

### *Abstract*

The article analyses the story of medieval narrative literature in the 16<sup>th</sup> century from an editorial point of view. The aim is to shed some light on the print production of ancient vernacular texts, by means of an historical reconstruction and with the help of quantitative figures and graphics. Usually researchers tend to focus on the early phase of the book-history (the shift from manuscript to print) and in the changing rhythms of publication. In a quite paradoxical way, this paper draws a great deal of attention on the last phase of the textual transmission, the decline of the texts, their deaths. Thanks to this approach, I will be able to pinpoint a watershed in the history of the medieval narrative. In the period around the 1530s, printers began to abandon many old vernacular texts, some of which had been great successes for centuries. Various reasons – both aesthetic, sociological and linguistic – explain this editorial and cultural turning point. It is worth noting that this decline precedes as much as it prepares the so-called revolution of the Pléiade generation.

«Penser, peser la littérature», tel a été le sujet du colloque turinois qui nous a invités à réfléchir aux parcours des textes médiévaux dans les siècles de la première modernité. Penser la littérature: l'invitation s'impose par son évidence. L'image de la pesée est en revanche plus insolite. Derrière elle se cache l'idée qu'on pourrait mesurer, quantifier l'objet littéraire.

Cet exercice de «pesée» sera ici tenté en proposant un profil éditorial de la littérature narrative médiévale à l'époque des premiers imprimés et pendant tout le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Cette histoire sera présentée, pour partie, sous la forme d'une courbe d'activité dont le tracé montre les débuts, les pics, les creux et la fin de la production industrielle du texte médiéval. Dans cette étude, une attention particulière sera portée à la phase finale de la transmission, au moment du déclin. Une analyse consacrée au crépuscule des récits peut paraître paradoxale. Elle se heurte, en tout cas, à la conception dominante selon laquelle l'histoire littéraire prend pour objet des phénomènes nouveaux, interprétables comme des degrés d'un développement historique.

Le sujet a été abordé par le biais de la narration longue, qui constitue le corpus principal. Il s'agit de romans médiévaux, de textes quelque peu isolés par leur appartenance générique tels que le *Roman de la Rose* ou le *Pèlerinage de vie humaine*, de traductions de classiques. Les romans composent de très loin la partie la plus vaste du corpus en raison à la fois du nombre d'items et de celui des rééditions. Cette ampleur a conduit à faire un choix restrictif et à sélectionner, dans ce groupe, deux ensembles représentatifs, le récit arthurien et le récit de matière épique, qui coïncident avec ce qu'on appelle au sens strict les romans de chevalerie. Les textes exclus relèvent de sous-groupes moins bien définissables, tels les romans d'aventure ou les

(1) Le choix est tributaire de l'état de la recherche. Les outils bibliographiques relativement complets dont on dispose pour les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles n'existent pas pour la période ultérieure.

romans antiques. Précisons que les romans de chevalerie sont composés par des récits médiévaux en prose ou par des mises en prose de récits médiévaux versifiés. Dans un premier temps seront fournis des recensements d'éditions ainsi que des graphiques qui montrent les rythmes d'édition dès l'époque des incunables, et jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Le but sera d'identifier des phases distinctes et des tournants de l'édition dont seront analysées, dans un deuxième moment, les implications culturelles.

### *Histoire de l'édition, et analyse d'un crépuscule<sup>2</sup>*

Le corpus des romans de chevalerie se compose de 31 récits. 257 éditions ont été répertoriées<sup>3</sup>, et le nombre pourrait être revu à la hausse en raison des éditions qui n'ont pas laissé de traces ou dont l'existence ne m'a pas paru suffisamment vérifiée.

La production commence dès la phase initiale de l'imprimerie française, dans les années 1470. Des récits transmis par les presses typographiques, 8 sont imprimés pour la première fois entre 1478 et 1499, 10 entre 1500 et 1515, 11 entre 1516 et vers 1531, 2 au-delà de cette date (en 1540 et 1541). Pendant soixante-dix ans les librairies font passer à l'imprimé des textes inédits de manière ininterrompue. S'établit ensuite une rupture, les passages à l'imprimé ne dépassant pas, sauf une exception (*Meurvin*), ca 1531<sup>4</sup>.

(2) Sur l'histoire éditoriale des romans de chevalerie au XVI<sup>e</sup> siècle, voir C.E. Pickford, *Les éditions imprimées de romans arthuriens en prose antérieurs à 1600*, "Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne", 13, 1961, pp. 99-109; F. Suard, *Guillaume d'Orange. Étude du roman en prose*, Paris, Champion, 1979, pp. 529-591; P. Ménard, *La réception des romans de chevalerie à la fin du Moyen Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle*, "Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne", 49, 1997, pp. 234-273; S. Cappello, *L'édition des romans médiévaux à Lyon dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, "Réforme Humanisme Renaissance", 71, 2010, pp. 55-71; J. Taylor, *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France. From Manuscript to Printed Book*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014; *Pour un nouveau répertoire de mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, M. Colombo Timelli, B. Ferrari et A. Schoysman (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014; F. Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire. XI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2011, part. pp. 313-321; *Nouveau répertoire de mises en prose (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, M. Colombo Timelli, B. Ferrari, A. Schoysman et F. Suard (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014; *Le Roman français dans les premiers imprimés*, M. Colombo Timelli et A. Schoysman (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015; *Raconter en prose. XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, P. Cifarelli, M. Colombo Timelli, M. Milani et A. Schoysman (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017.

(3) Les données ont été obtenues à partir des différents catalogues et bases de données disponibles (Brunet, Baudrier, Moreau, Hain, Bechtel, ISTC, GW, FVB, USTC, *Nouveau répertoire des mises en prose*, ELR, etc.). Les références des éditions arthuriennes se lisent dans C. Ferlampin-Acher, F. Montorsi et J. Taylor, *La matière arthurienne dans les imprimés français*, in *La matière arthurienne en Europe (1270-1550)*, A. Berthelot et C. Ferlampin-Acher (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître. Celles relatives aux proses épiques se trouvent dans une prochaine contribution que j'espère d'achever à moyen terme.

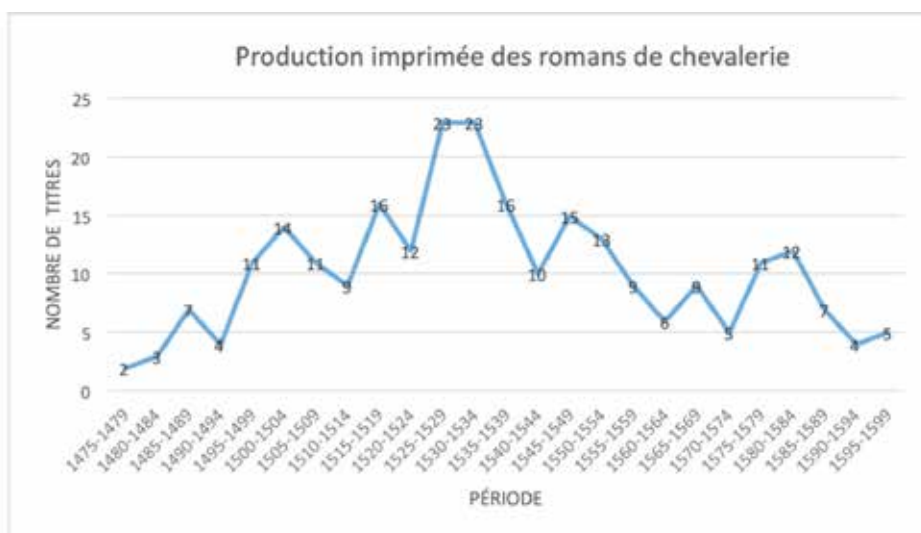
(4) Les deux parutions tardives sont *Meurvin* (1540) et *Chevalier Doré* (1541), qui sont exclues du tableau qui suit. Ce dernier texte s'avère par ailleurs être une extraction d'un roman publié, le *Perceforest* (1528), et ne constitue donc pas une première impression. Au sujet des passages à l'imprimé des romans médiévaux, voir S. Cappello, *Répertoire chronologique des premières éditions des romans médiévaux français aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, in *Est Ovest: lingue, stili, società. Studi in ricordo di Guido Barbina*, Udine, Forum, 2001, pp. 167-186; G.M. Roccati, *Il romanzo in Francia alla fine del XV secolo: la testimonianza degli incunaboli*, in *Homo sapiens, homo humanus*, G. Tarugi (ed.), Firenze, Olschki, 1990, 2 vol., vol. II, pp. 185-202, et Id., *Le roman dans les incunables. L'impact des stratégies éditoriales dans le choix des titres imprimés*, in *Le Roman français dans les premiers imprimés* cit., pp. 95-126.



Tableau I. Les premières impressions de romans

Entre 1478 et 1499	<i>Fierabras</i> , 1478; <i>Quatre fils Aymon</i> , s.d. [1483/1485]; <i>Lancelot</i> , 1488; <i>Tristan</i> , 1489; <i>Valentin et Orson</i> , 1489; <i>Artus de Bretagne</i> , 1493; <i>Ogier le Danois</i> , 1496; <i>Merlin</i> , 1498.
Entre 1500 et 1515	<i>Beuve de Hantone</i> , s.d. [1499/1503]; <i>Florent et Lyon</i> , 1500; <i>Galien</i> , 1500; <i>Godefroi de Bouillon</i> , 1500; <i>Gyron</i> , s.d. [c. 1503]; <i>Doolin</i> , 1501; <i>Theseus de Cologne</i> , s.d. [1504?]; <i>Giglan</i> , s.d., [1512/1519]; <i>Huon de Bordeaux</i> , 1513; <i>Milles et Amy</i> , 1507.
Entre 1516 et vers 1531	<i>Saint Graal</i> , 1516; <i>Maugis</i> , 1518; <i>Guerin de Montglave</i> , 1518; <i>Gerard de Roussillon</i> , 1520; <i>Jourdain de Blaves</i> , 1520; <i>Ysaïe le Triste</i> , s.d. [ca 1522]; <i>Mabrian</i> , 1525; <i>Meliadus</i> , 1528; <i>Perceforest</i> , 1528; <i>Perceval</i> , 1530; <i>Ciperis</i> , s.d. [1531/1533].

La moyenne des impressions est de 8 par titre. La totalité des textes a été réimprimée, à une exception près, le *Perceval*, dont l'unique édition paraît en 1530. De l'autre côté de l'échelle du succès, le best-seller de l'époque est les *Quatre fils Aymon* avec au moins 33 impressions échelonnées entre 1483/1485 et la fin du siècle. Quant au rythme des éditions il est incarné de manière approximative par ce graphique :

Graphique I. Les romans de chevalerie<sup>5</sup>

(5) Les principes suivants ont régi la prise en compte des assez nombreuses éditions sans date : 1) Dans le cas des éditions sans date mais datables, j'ai suivi les propositions des répertoires, en particulier, lorsque cela est possible, *l'Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI<sup>e</sup> siècle*, ainsi que les articles des spécialistes (par ex. S. Cappello, *Les éditions d'Artus de Bretagne au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Artus de Bretagne. Du manuscrit à l'imprimé (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, C. Ferlampin-Acher (ed.), Rennes 2015, pp. 153-186 et, du même auteur, *Le passage à l'imprimé des mises en prose de romans. Giglan et Guillaume de Palerne "à l'enseigne de l'escu de France"*, in *Pour un nouveau répertoire des mises en prose cit.*, pp. 69-84). En revanche, je n'ai pas fait miennes les datations proposées par Guy Bechtel, *Catalogue des gothiques français: 1476-1560*, Paris, 2010<sup>2</sup>. 2) Une édition qui dispose d'une fourchette de datation de moins de 10 ans est insérée dans le créneau qui correspond le mieux à l'approximation temporelle (par ex.: *Giglan*, s.d., datable entre 1512

Entre 1475 et 1495 paraissent autour de quatre titres tous les cinq ans. Ensuite, les romans médiévaux se multiplient de manière fulgurante. La production fait un bond: 11, 14, 11 et 9 titres sont publiés dans les quatre lustres qui suivent. On note un pic d'activité entre 1525 et 1534 lorsque sont édités 23 titres tous les cinq ans, au rythme de 4,5 titres par an (c'est en 1534 que Rabelais dit, à propos de la *Chronique Gargantuine*, que «il en a été plus vendu par les imprimeurs, en deux mois, qu'il ne sera vendu de Bibles en neuf ans»<sup>6</sup>). Pendant les vingt ans suivants, la production des presses fléchit sensiblement. Bien que les rythmes soient au début encore soutenus, commence une décélération de l'activité éditoriale qui ne cessera pas par la suite. Une crise éditoriale s'installe entre 1560 et 1574 lorsqu'un titre par an est imprimé. La période entre 1575 et 1589 se distingue par une légère embellie avec deux titres publiés par an avant que le volume ne retombe à ses records négatifs dans la dernière décennie du siècle. L'histoire éditoriale des romans de chevalerie médiévaux ne constitue donc pas un parcours linéaire. Elle s'incarne dans une ligne faite de pics et de creux: démarrage, croissance accélérée, sommet de production, ensuite une décélération constante marquée par des phases récessives plus aigües.

Significatives en elles-mêmes, ces dates doivent également être interprétées dans le contexte global de la librairie française. Or la courbe des romans médiévaux montre des ressemblances avec celle de l'édition globale. Tout comme nos récits de chevalerie, le volume des livres imprimés en France subit une nette accélération dans les années 1490<sup>7</sup>, ainsi qu'un envol dans les années 1520/1530<sup>8</sup>. De même le fléchissement des années 1560 et la décadence de la fin du siècle relèvent de phénomènes généraux liés aux guerres civiles qui s'abattent sur le royaume. Le roman médiéval suit donc, au moins en partie, le mouvement de l'édition. Loin d'être anodine, cette correspondance montre la vitalité de ces textes qui continuent à prospérer longtemps après leur parution malgré les changements des modes. En revanche, le fléchissement qui s'amorce dans les années 1530 s'avère d'autant plus remarquable qu'il se situe au rebours des tendances observées de la production générale qui, elle, reste vigoureuse jusqu'aux débuts des guerres civiles.

Deux ensembles composent notre corpus chevaleresque, romans arthuriens et proses épiques: distincts par leur matière, ils déploient également une histoire éditoriale divergente, qu'il est temps de préciser. Les récits arthuriens<sup>9</sup> sont moins nombreux, 12, par rapport à 19 textes épiques<sup>10</sup>. Ils sont surtout moins souvent réédités:

et 1519 → 1515-1519). 3) Les impressions non datées d'un libraire sont réparties uniformément sur les cases correspondant à ses dates d'exercice (par ex. dans le cas de trois éditions sans date imprimées par un libraire ayant exercé entre 1545 et 1560, une édition est attribuée au créneau 1545-1549, une autre à celui 1550-1554 et la troisième au laps 1555-1559).

(6) F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (ed.), Paris, Gallimard, 1994, «Bibliothèque de la Pléiade» 15, *Pantagruel*, «Prologue de l'Auteur», p. 215.

(7) E. Le Roy Ladurie, *Une histoire sérielle du livre (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, «Histoire, économie et société», 14/1, 1995, pp. 3-24, part. p. 10.

(8) H.-J. Martin, *Classements et conjonctures*, in *Histoire de l'édition française*, vol. I, *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, R. Chartier et H.-J. Martin (ed.), Paris, Promodis, 1983, pp. 429-457, part. p. 442.

(9) Ce sont, par ordre de parution, *Lancelot*, *Tristan*, *Artus de Bretagne*, *Merlin*, *Gyron*, *Giglan*, *Saint Graal*, *Ysaïe le Triste*, *Meliadus*, *Perceforest*, *Perceval*, *Chevalier doré*. Le relevé considère les textes proprement médiévaux: il inclut le *Chevalier doré* – extraction du *Perceforest* rendue indépendante – mais écarte les réfections que sont le *Nouveau Tristan* de 1554 et l'abrégé du *Lancelot* de 1591.

(10) Je suis l'énumération de F. Suard, *Guillaume d'Orange* cit., pp. 541-543, tout en ne retenant pas la *Conquête de Trébizonde*, roman composé au début du XVI<sup>e</sup> siècle, et le *Triomphe des neuf preux*, signalé puisqu'il contient un dérivé du *Voyage de Charlemagne*. Parmi les textes carolingiens non évoqués par Suard, je n'ai pas retenu *Morgant le Géant*, traduction de l'œuvre de Luigi Pulci qui a été élaborée en 1517 et imprimée en 1519, ainsi que la réfection moderne d'un texte ancien qu'est *Gérard d'Euphrate* parue en

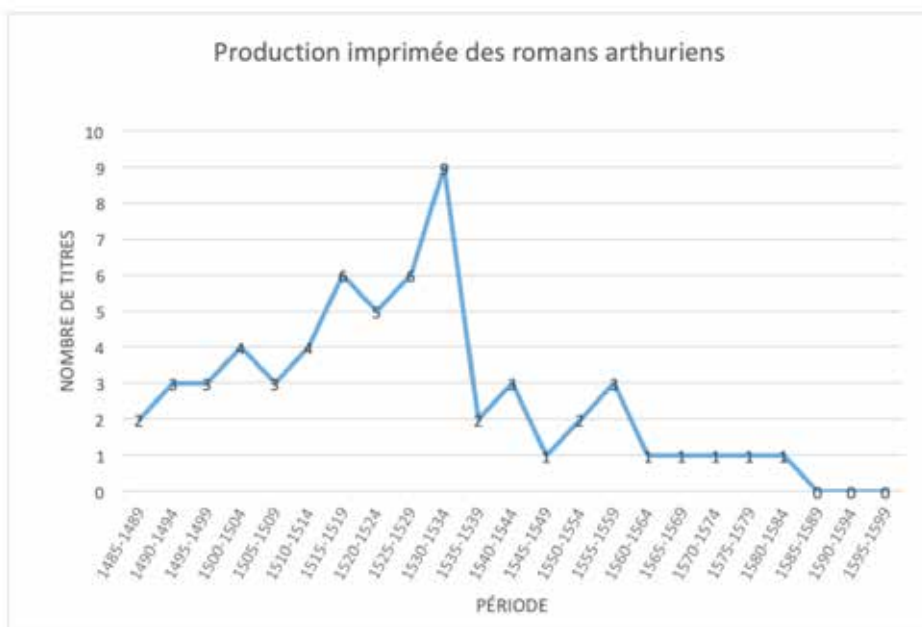
61 éditions pour 12 titres, ce qui équivaut à cinq éditions par romans, c'est-à-dire la moitié de la moyenne d'éditions pour les proses épiques.

Tableau II. Comparaison des romans arthuriens et des proses épiques

	Romans arthuriens	Proses épiques
Nombre de titres	12	19
Nombre d'éditions	61	ca 196
Moyenne d'éditions par titre	5	10

Les éditions arthuriennes seraient encore plus rares, n'était un texte hétérodoxe, *Artus de Bretagne*, qui totalise à lui seul un quart des éditions du sous-groupe, c'est-à-dire 16<sup>11</sup>. Le panorama resterait peu changé si étaient intégrés deux textes ici écartés en raison du travail de modernisation qui font subir au texte médiéval, le *Nouveau Tristan* de Jean Maugin, ainsi que l'abrégement du *Lancelot* par l'imprimeur Benoît Rigaud<sup>12</sup>. L'importance moindre des récits arthuriens s'explique entre autres par le fait qu'ils ont bénéficié d'une vie éditoriale particulière, notamment moins longue.

Graphique II. Le sous-genre des romans arthuriens<sup>13</sup>



1549. Ainsi établie, la liste est composée, par ordre de parution, par: *Fierabras*, *Quatre fils Aymon*, *Valentin et Orson*, *Ogier le Danois*, *Beuve de Hantone*, *Florent et Lyon*, *Galien*, *Godefroi de Bouillon*, *Doolin*, *The-seus de Cologne*, *Huon de Bordeaux*, *Milles et Amsys*, *Maugis*, *Guerin de Montglave*, *Gerard de Roussillon*, *Jourdain de Blaves*, *Mabrian*, *Ciperis* et *Meurvin*.

(11) S. Cappello, *Les éditions d'Artus de Bretagne* cit.

(12) Le *Nouveau Tristan* a été imprimé quatre fois (1554, 1567, 1577, 1586), alors que le *Lancelot* abrégé paru chez Benoît Rigaud (1591) n'a jamais été réédité.

(13) Je me concentre ici sur la production de récits arthuriens. Quant à celle de récits épiques, j'espère en fournir une analyse plus exhaustive, accompagnée d'un graphique, dans la contribution citée *supra*, n. 3.

Comme le montre le graphique qui précède, la production arthurienne commence en 1488, une dizaine d'années après les proses épiques. Pendant la première phase éditoriale (jusqu'à 1514), ces romans sont imprimés à hauteur de deux à quatre tous les cinq ans. S'ensuit une phase (1515 à 1529) où est publié un nombre accru de textes: cinq à six titres par lustre. Le créneau de 1530-1534 constitue le pic de production avec neuf titres. Immédiatement après, l'édition arthurienne s'écroule. Deux titres pour 1535-1539, trois pour 1540-1544, un pour 1545-1549, deux pour 1550-1554, trois pour 1555-1559, et un tous les lustres pour les vingt-cinq ans qui suivent.

Comme les proses épiques, les récits arthuriens passent à l'imprimé dès l'époque des incunables jusqu'au début des années 1530. Le roman arthurien connaît alors une disgrâce radicale, tandis qu'à la même époque les proses épiques subissent un fléchissement mais continuent pourtant à vivre une période productive pendant vingt ans encore.

Après 1533, 8 romans arthuriens sur 12 cessent d'être transmis. Six d'entre eux sont édités pour la dernière fois dans les années entre 1528 et 1533. En revanche aucun titre épique n'est oublié à la même période. Après les années 1530, les seuls récits arthuriens qui soient imprimés sont *Ysaïe le Triste*, *Giglan* et *Artus de Bretagne*, ou le *Chevalier doré*. Plus tard, vers le milieu du siècle, on arrête d'imprimer *Ysaïe le Triste* et *Giglan*, et on ne pourra donc désormais acheter qu'*Artus de Bretagne* et le *Chevalier doré*. Il importe de remarquer que ces textes sont quelque part hétérodoxes: composés tardivement, ils situent leur intrigue aux marges du chronotope arthurien. Surtout, dans cette deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, ils s'adressent à un large public, à l'inverse de tous ces récits arthuriens qui cessent, eux, d'être imprimés dans les années 1530, tels le *Lancelot* ou le *Tristan*, et qui étaient des objets luxueux, accessibles aux seules élites. Quant aux récits épiques d'origine médiévale, eux aussi ont désormais pour cible un marché «populaire», qui touche un vaste lectorat. Grâce à ce public ils résistent mieux que les romans de la Table Ronde. Leur catalogue, néanmoins, se rétrécit: cinq cessent d'être imprimés vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, et trois dans le dernier quart du siècle. Se dessinent ainsi deux phases d'abandon éditorial, la décennie 1530, et la période qui précède la crise des années 1560. On remarquera en passant que seuls deux récits arthuriens sur 11 et 11 proses épiques sur 19 se fraient un chemin jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Le Grand Siècle appliquera à son tour au corpus romanesque une sélection drastique en transmettant à la librairie de l'époque suivante cinq romans sur les 13 qu'il avait reçus.

Tableau III. Les dernières impressions des romans de chevalerie au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>

Début du siècle	Milieu du siècle	Fin du siècle
(A) <i>Gyron</i> , 1519	<i>Gérard de Roussillon</i> , 1546	<i>Godefroi de Bouillon</i> , 1580
(A) <i>Saint Graal</i> , 1523	(A) <i>Giglan</i> , s.d. [1547/1557]	<i>Guerin de Montglave</i> , 1585
(A) <i>Merlin</i> , 1528	<i>Ciperis</i> , s.d. [1547/1557]	<i>Meurvin</i> , s. d. [après 1572]
(A) <i>Perceval</i> , 1530	<i>Jourdain de Blaves</i> , s.d. [1547/1566]	
(A) <i>Perceforest</i> , 1531-1532	<i>Theseüs</i> , s.d. [1547/1566]	
(A) <i>Tristan</i> , 1533	(A) <i>Ysaïe le Triste</i> , s.d. [1547/1566]	
(A) <i>Lancelot</i> , 1533	<i>Beuve de Hantone</i> , s.d. [1547/1566]	
(A) <i>Meliadus</i> , 1533		

(14) Dans ce tableau on recense les 18 romans sur 31 dont la dernière date d'impression est comprise au XVI<sup>e</sup> siècle. Le sigle A désigne les récits de la Table Ronde. Huit de 31 romans (tous des récits arthuriens) sont abandonnés dans le premier tiers du siècle, sept au milieu, trois à la fin. Pour les autres textes, je remarque que huit romans cessent d'être imprimés au XVII<sup>e</sup> siècle, dont au moins cinq dans les années 1620/1630: *Chevalier Doré* en 1620, *Mabrian* en 1625, *Doolin* en 1626, *Artus de Bretagne* en 1628, *Milles et Amys* et *Florent et Lyon* entre 1632 et 1681, *Ogier le Danois* en 1636, *Maugis* en 1668. Enfin, les cinq romans qui sont encore imprimés au siècle suivant sont *Fierabras*, *Galien*, *Huon de Bordeaux*, *Quatre fils Aymon*, *Valentin et Orson*.

Loin de concerner seulement les récits arthuriens, la césure des années 1530 s'impose à d'autres éléments du corpus. Le *Roman de la Rose* n'avait jamais été oublié pendant tous les siècles du Moyen Âge. Toujours copié à la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle et au début du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, parfois en des exemplaires somptueux, la *Rose* était pour tout Français cultivé un ouvrage emblématique<sup>15</sup>. Dans les énumérations d'auteurs français illustres qui se répandent à la fin du Moyen Âge et au début du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, Jean de Meun et Guillaume de Lorris sont rarement oubliés<sup>16</sup>. À l'époque de l'imprimé, le *Roman de la Rose* bénéficie d'une riche tradition éditoriale, étant imprimé 18 fois entre 1481 et 1537/1538, ce qui correspond à un tirage tous les trois ans<sup>17</sup>. À partir de 1526, à une exception près (Lotrian, 1528), le *Roman* se lit dans une édition revue par un anonyme<sup>18</sup>. Cette édition modernise un langage défini comme «mauvais et trop ancien [...] sentant son inveteré commencement et origine»<sup>19</sup>. Le texte corrigé présente un certain succès, étant repris trois fois en douze ans jusqu'en 1537/1538. C'est la dernière édition avant que le roman ne soit exhumé deux siècles plus tard, en 1723. Remarquons en passant le déclin d'autres récits longs d'origine médiévale. La mise en prose et moralisation du *Roman de la Rose* par Jean Molinet ainsi que le *Pèlerinage de vie humaine*, texte celui-ci bien diffusé, cessant d'être édité en 1521. En revanche, la mise en prose de *Renart le Nouvel* est encore éditée jusqu'en 1551<sup>20</sup>.

(15) P. Frieden, *Le "Roman de la Rose" de l'édition aux manuscrits*, "Perspectives médiévales", 34, 12, 2012 (URL: <http://journals.openedition.org/peme/290>); D.F. Hult, *La fortune du "Roman de la Rose" à l'époque de Clément Marot*, in *Clément Marot, "Prince des poètes français"*, 1496-1996, *Actes du colloque international de Cahors en Quercy*, 21-25 mai 1996, G. Défaux et M. Simonin (ed.), Paris, Champion, 1997, pp. 143-156; P.-Y. Badel, *Nouvelles allusions au "Roman de la Rose"*, in *"Ensi firent li ancessors"*, *Mélanges de philologie romane offerts à Marc-René Jung*, L. Rossi (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, 2 vol., vol. II, pp. 475-90; Y. Giraud et M.-R. Jung, *Littérature française. La Renaissance. I: 1480-1548*, Paris, Arthaud, 1972, pp. 43-46; *Le "Roman de la Rose" dans la version attribuée à Clément Marot*, S.F. Baridon (ed.), Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1957, part. «Quelques écrivains du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle et le *Roman de la Rose*», pp. 20-55; H. Chamard, *Les origines de la poésie française de la Renaissance*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [réimpr. de l'éd. Paris, 1920], pp. 86-108. Sur le manuscrit du *Roman de la Rose* appartenant à François I<sup>er</sup> (Pierpont Morgan Library, M 948, vers 1520), voir M. Friesen (éd.), *Der Rosenroman für François I. New York, Pierpont Morgan Library, M. 948* [reproduction en fac-similé], Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1993.

(16) Sur ces listes voir S. Bagoly, *"De maintz aucteurs une progression". Un siècle à la recherche du Parnasse français*, "Le moyen français", 17, 1985, pp. 83-123; J.-C. Mühlethaler, *De Guillaume de Machaut aux rhétoriciens: à la recherche d'un Parnasse français*, in *Histoire des Poétiques*, J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier, J. Weisgerber (ed.), Paris, Puf, 1997, pp. 85-101; J. Cerquiglini-Toulet, *À la recherche des pères. La liste des auteurs illustres à la fin du Moyen Âge*, "Modern Language Notes", 116/4, 2001, pp. 630-643; S. Cappello, *Le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle*, "L'analisi linguistica e letteraria", 12, 2004, pp. 9-35, part. 24-26; É. Mortgat-Longuet, *Cléo au Parnasse. Naissance de l'"histoire littéraire" française aux <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 2006, pp. 30-36.

(17) F.W. Bourdillon, *The Early Editions of the "Roman de la Rose"*, Genève, Slatkine reprints, 1974 [réimpr. de l'éd. Londres, 1906], part. pp. 35-64.

(18) La révision anonyme a parfois été attribuée à Clément Marot sur la foi d'un témoignage d'Étienne Pasquier. Des arguments de poids semblent néanmoins lui nier cette paternité. Voir l'état de la question dans l'article de D.F. Hult, *La fortune du "Roman de la Rose"* cit. Le dernier biographe de Clément Marot affirme que cette attribution n'a presque aucune chance d'être authentique, tout en se promettant de revenir sur la question, G. Berthon, *L'intention du poète. Clément Marot "auteur"*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 138, n. 1.

(19) *Le "Roman de la Rose" dans la version attribuée à Clément Marot* cit., p. 89.

(20) Le *Pèlerinage de vie humaine* a été imprimé à la fois dans une version en vers et dans une mise en prose, seul ou associé aux autres *Pèlerinages* de Guillaume de Digulleville, en 1485, 1486, 1488, 1499, avant 1499, 1504, 1506, 1511 (n.s. 1512), ca 1517, 1520, et 1521. La moralisation du *Roman de la Rose* par Molinet connaît des éditions en 1500, 1503 et 1521. Le *Livre de Regnart*, mise en prose du *Renart le Nouvel* assortie de moralisations, arrive par contre jusqu'au milieu du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, avec des éditions en 1516, vers 1534, 1550 et 1551.

Le dernier corpus qui demeure à analyser est celui des traductions de textes narratifs classiques. Plusieurs d'entre elles ont fait leur chemin jusqu'à l'ère typographique<sup>21</sup>. Les *Faits des Romains*, compilation historique des textes de Suétone, Lucain et Salluste, écrite au début du XIII<sup>e</sup> siècle, a été imprimée deux fois en 1490 et 1500<sup>22</sup>. Une partie de celle-ci a été intégrée dans le *Triomphe des neuf preux* paru en 1487 et 1507. L'*Histoire ancienne jusqu'à César*, compilation du début du XIII<sup>e</sup> siècle, est imprimée cinq fois entre 1491 et 1526 dans une version remaniée qui porte le titre d'*Orose*<sup>23</sup> (1491, ca 1504, 1509, 1515, 1526). L'ouvrage donne sa matière au *Recueil des histoires romaines*, imprimé en 1518 et 1528, et à deux extractions qui se présentent comme des romans de matière antique: une version en prose de l'*Enéide* parue en 1483 (*Esneydes*), et un roman d'*Edipus* paru en 1519 et 1539. Le Tite Live traduit au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle par Pierre Bersuire est publié trois fois entre 1486 et 1530 (1486/1487, 1515, 1530). La version de Valère Maxime accomplie par Simon de Hesdin et Nicolas de Gonesse dans le dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle est imprimée cinq fois jusqu'en 1524 (avant 1477, 1485, 1489, 1500/1503, ca 1524). L'*Ovide moralisé*, traduction des *Métamorphoses* assortie de moralisations composée dans le premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, a été imprimé six fois entre 1484 et 1531 (1484, 1494, 1498/1499, ca 1507, 1523, 1531). En 1532 elle fait l'objet d'une révision qui corrige certaines erreurs, omet des fables postiches, élimine les moralisations. Affublée d'un nouveau titre, «Le Grant Olympe», cette édition bénéficie d'au moins onze éditions jusqu'à 1586<sup>24</sup>.

Signalons que le peu de titres cités dans cette section ne reflète pas une stratégie de la part des imprimeurs, qui n'auraient pas fait passer à l'imprimé des textes manuscrits. C'est tout simplement que les traductions du latin classique ne sont pas nombreuses avant l'extrême fin du Moyen Âge<sup>25</sup>. Comme il était prévisible, le passage à l'imprimé des traductions inédites s'arrête à un seuil antérieur à celui des romans, environ vers les années 1490. Les traductions des classiques constituent un genre qui par nature est sujet au renouvellement littéraire, et la vogue des versions qui s'amorce dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle rend les traductions anciennes désuètes<sup>26</sup>. Il demeure néanmoins intéressant de constater que des textes écrits bien des siècles plus tôt tels que l'*Histoire ancienne jusqu'à César* ou les *Faits des Romains* bénéficient d'une continuité de transmission textuelle au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Comme le montre le graphique suivant, les années 1530 constituent encore une fois un seuil que plusieurs livres médiévaux ne franchissent pas, ainsi les traductions de Tite Live et de Valère Maxime,

(21) Ici ne sont prises en compte que les traductions composées avant une date arbitraire qui correspond aux années 1450, invention de l'imprimerie. Cela exclut des traducteurs actifs dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle tels que Vasque de Lucène et Octovien de Saint-Gelais.

(22) Paru sous le titre *Lucan, Suetone et Salluste* et imprimé les deux fois par Antoine Vêrard.

(23) C. Gaullier-Bougassas, *Les renouvellements de l'"Histoire Ancienne jusqu'à César" dans l'imprimé d'Antoine Vêrard, le "Volume d'Orose" (1491), in Raconter en prose. XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle cit.*, pp. 209-224.

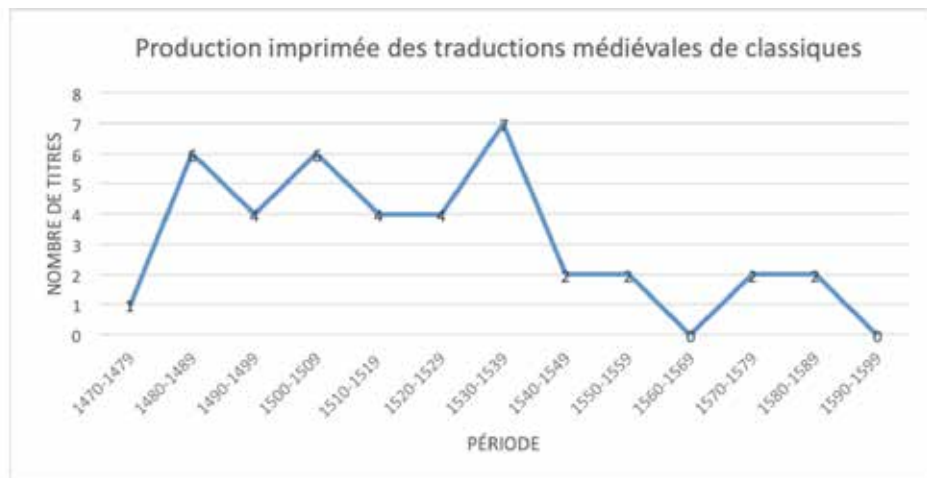
(24) Sur les traductions des *Métamorphoses* à la Renaissance le travail de G. Amielle (*Recherches sur des traductions françaises des "Métamorphoses" d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Jean Touzot, 1989) est une référence incontournable qui mérite pourtant, d'un point de vue bibliographique, d'être approfondie. Par ailleurs, dans les catalogues, les impressions du *Grant Olympe* ne sont pas toujours distinguées des autres traductions. Les rééditions de l'ouvrage qui me sont connues datent de 1537, 1538/1539, 1539, 1543, 1549, 1554, 1556, 1570, 1574, 1580 et 1586. On remarquera que le succès du *Grant Olympe* n'a pas été concurrencé par la traduction en vers des *Métamorphoses* de François Habert qui apparaît en 1557.

(25) J. Monfrin, *Humanisme et traduction au Moyen Âge*, "Journal des savants", s.n., 1963, pp. 161-190, et C. Galderisi (dir.), *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles). Étude et répertoire*, Brepols, Turnhout, 2011, 3 vol. Voir aussi le répertoire en ligne *Miroir des classiques*, conçu et établi par F. Vieillard et F. Duval (<http://elec.enc.sorbonne.fr/miroir/>).

(26) Voir en dernier lieu *Histoire des traductions en langue française. XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, 1470-1610*, V. Duché (dir.), Lagrasse, Verdier, 2015.

l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, la version passée à l'imprimé de l'*Ovide moralisé*, le seul texte qui poursuit sa carrière le *rifacimento* de ce dernier texte.

Graphique III. Les traductions de classiques



Les données réunies dessinent donc un abandon progressif de la narration médiévale imprimée qui commence au cours de la décennie 1530, lorsque se déploie une véritable infortune éditoriale. La disgrâce se révèle dans deux aspects distincts. En premier lieu, l'arrêt de la transmission d'un médium à l'autre: les libraires cessent, sauf rares exceptions, de faire passer des manuscrits médiévaux à l'imprimé. En deuxième lieu, à cette époque une partie de la littérature médiévale se tarit, parfois après avoir joui d'un succès encore récent. Les récits arthuriens, le *Roman de la Rose*, les traductions de textes classiques ne sont plus imprimées.

Cette éclipse frappe d'autres textes qui ne font pas partie de notre corpus principal. Dans la décennie 1530 et dans les années qui précèdent et suivent, la librairie délaisse d'autres ouvrages médiévaux, les *Cent nouvelles nouvelles* (en 1536), la traduction de Boccace par Premierfait (en 1541), des œuvres de Christine de Pisan (l'*Epistre Othea* en 1522 et *La cité des dames* en 1536<sup>27</sup>), les poèmes de François Villon (en 1542<sup>28</sup>), possiblement ceux d'Alain Chartier (en 1530<sup>29</sup>). Dans le cas du *Roman de*

(27) Le dernier est paru sous le titre de *Cent histoires de Troyes* en 1499/1500, vers 1507/1518, vers 1518-1521 et en 1522. Sur les anciennes éditions de Christine de Pizan, cf. W. Kemp, *Dame Christine chez les premiers imprimeurs français (1488-1536)*, in *Christine de Pizan. Une femme de science, une femme de lettres. Actes du colloque de Liège (11-15 janvier 2005)*, éd. J. Dor et M.-É. Henneau, avec B. Ribémont, Paris, Champion, 2008, pp. 305-323.

(28) F. Villon, *Bibliographie und Materialien, 1489-1988*, München / London / New York / Paris, K.G. Saur, 1990, 2 vol., vol. I, pp. 39-63.

(29) Pour le *xvi<sup>e</sup>* siècle, la dernière édition des poèmes conservée est *S'ensuyvent les Faitz et ditz de maistre Alain Chartier*, Paris, Philippe le Noir, «fust achevé le *xv<sup>e</sup>* jour de juillet [sans indication d'année]». Elle est datée de 1530 par B. Moreau (voir B. Moreau, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du *xvi<sup>e</sup>* siècle d'après les manuscrits de Philippe Renouard*, vol. III, 1521-1530, Paris, Imprimerie Municipale, 1985, n. 2016, p. 537). Les Œuvres du poète ont fait l'objet d'une édition «savante» par André Duchesne en 1617, corrigée sur plusieurs manuscrits, qui n'a pas été rééditée par la suite (sur ce travail cf. J.C. Laidlaw, *André Du Chesne's Edition of Alain Chartier*, "The Modern Language Review", 63/3, 1968, pp.

*la Rose*, de Villon et de Chartier, la rupture s'avère particulièrement frappante car ces textes avaient fait l'objet d'une révision linguistique (pour Villon philologique) entre 1526 et 1533<sup>30</sup>. Une analyse plus compréhensive montrerait – mises à part quelques exceptions<sup>31</sup> – que d'autres ensembles textuels sont concernés par des phénomènes d'abandon semblables (traductions bibliques, textes de savoir, œuvres spirituelles, pièces lyriques)<sup>32</sup>.

### *Expliquer le déclin*

Dans la première partie du xvi<sup>e</sup> siècle, au cours des années 1530, commence une impasse de la transmission littéraire. De larges pans d'une tradition qui s'identifie pour nous avec la littérature médiévale cessent d'être relayés et reçus. En ces années, les lettres du passé, y compris des textes considérés comme des monuments nationaux, sont mises à distance par le public. La littérature de l'ancien temps, qu'on n'appelle pas encore «médiévale», fait l'objet d'un rejet massif et soudain. Moment charnière de l'histoire culturelle, celui-ci incarne – mieux qu'un millésime tel 1500 – la fin du Moyen Âge, entendu comme tradition littéraire vivante.

L'éclipse éditoriale aura été accélérée par des phénomènes littéraires: d'anciennes œuvres ont été remplacées par des créations contemporaines – des textes parfois proches d'un point de vue générique tout en étant plus conformes aux goûts du jour. Les récits de la Table Ronde auraient été dépassés par les romans espagnols et italiens traduits dès 1540<sup>33</sup>, et les vieilles traductions des classiques rendues caduques par les nouvelles<sup>34</sup>. Néanmoins tous les abandons éditoriaux ne sauraient pas être expliqués de la sorte. Quel est le texte qui a remplacé le *Roman de la Rose* à la Renaissance?

Les évolutions de la langue, rapides au xvi<sup>e</sup> siècle, ont joué également un rôle dans le rejet des anciens textes. Une difficulté à saisir le lexique de l'ancien ou du moyen français se révèle dans l'incompréhension de certains mots telle qu'elle apparaît sous la plume de tel typographe ou remanieur<sup>35</sup>. Les prologues des éditions évoquent sou-

569-574). Entre ces dates (1530 et 1617), deux éditions ont été citées par des bibliographes sans qu'on puisse en trouver d'exemplaires. Une impression de Philippe Le Noir en 1540 se serait trouvée à la Bibliothèque royale de Bruxelles selon les fiches Renouard, mais le livre est perdu, s'il a bien existé (B. Moreau, *Inventaire chronologique* cit., vol. V, 1536-1540, Paris, Imprimerie Municipale, 2004, n. 1635, p. 467). Dans sa *Bibliothèque française*, La Croix du Maine évoque une édition des *Œuvres* d'Alain Chartier établie par Daniel Chartier, parent du poète, et imprimée à Paris par Corrozet en 1583, qui est tout aussi introuvable. Celle-ci n'est pas mentionnée par André Duchesne.

(30) Voir *infra*.

(31) Parmi les exceptions remarquables se trouvent des textes historiques, ainsi ceux de Froissart et Joinville.

(32) H.-J. Martin, *Classements et conjonctures* cit., p. 445, remarque qu'«à partir de 1530 on cesse de donner les classiques théologiques et spirituels, philosophiques et juridiques qui avaient marqué l'âge précédent». Pour un autre cas concret, voir S. Cappello, *Le xvi<sup>e</sup> siècle* cit., pp. 28-30, qui étudie le remplacement, au cours des années 1530, de l'ancienne poésie avec la nouvelle poésie marotique au sein des recueils imprimés. Des remarques sur les abandons de textes médiévaux se lisent dans M. Rothstein, «Printing, Translation and the Paradigm Shift around 1540», éd. M. Rothstein, *Charting Change in France Around 1540*, Selinsgrove, Susquehanna university press, 2006, pp. 141-185.

(33) F. Montorsi, *L'apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, avec une préface de R. Chartier, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 53-56 et 63-66; R. Cooper, «Notre histoire renouvelée»: the reception of the romances of chivalry in Renaissance France, in *Chivalry in the Renaissance*, S. Anglo (ed.), Woodbridge, Boydell, 1990, pp. 175-191.

(34) *Histoire des traductions en langue française. xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècle*, V. Duché (dir.), Paris, Verdier, 2015.

(35) C. Ferlampin-Acher recense des exemples d'abréviations ou de mots mal compris («bon chvr» transcrit «boucher», «queux» qui devient «gueux») dans le passage du manuscrit à l'imprimé d'*Artus de Bretagne*, voir C. Ferlampin-Acher, F. Montorsi et J. Taylor, *La matière arthurienne dans les imprimés*



vent le «vieux langage» qui a dû être corrigé ou le «nouveau langage» introduit par la révision. Ces proclamations deviennent fréquentes au cours des années 1520<sup>36</sup>.

Certains de ces textes se disent non pas corrigés mais traduits, comme *Guillaume de Palerne*, qui serait une traduction d'un langage «qui estoit rommant antique»<sup>37</sup>. À la même époque, en 1526, prennent place des opérations qui visent à rajeunir le français du *Roman de la Rose* et d'Alain Chartier<sup>38</sup>. En 1533 François Villon fait l'objet d'un travail de commentaire et de révision philologique. Son éditeur, Clément Marot, évoque cette fois-ci «l'antiquité» du «parler» du poète<sup>39</sup>. Les quelques textes médiévaux inédits qui passent à l'imprimé après 1530 reprennent le motif du «vieux langage» et surtout procèdent dans plusieurs cas à des réécritures textuelles qui modernisent en profondeur le texte. Sans évoquer le remaniement du *Tristan* déjà cité, pensons à la *Vie de saint Louis* de Joinville en 1546 et au *Chemin de longue estude* de Christine de Pisan, en 1549. La première œuvre, «un peu mal ordonnée, et mise en langage assez rude», a été «polie et dressée en meilleur ordre»<sup>40</sup>, alors que le deuxième ouvrage a été tout bonnement «traduit de langue romanne en prose française»<sup>41</sup>.

La déchéance des anciens genres médiévaux dépend également d'un changement socioculturel de grande ampleur, qui s'inscrit au fondement de cette période qu'on appelle Renaissance. Les modèles humanistes imposent de nouvelles valeurs esthétiques largement façonnées sur les exemples des Antiques et qui sont pour certaines en opposition avec les formes médiévales héritées. En outre, avec la génération de la Pléiade se fait jour une conception inédite de la rhétorique vernaculaire qui postule «la nature aristocratique de la littérature, qui doit négliger le vulgaire – un public incapable de la comprendre – et s'adresser aux esprits nobles»<sup>42</sup>.

À une époque où la littérature vernaculaire développe une différenciation inédite de registres culturels, les secteurs les plus éduqués se forment une identité littéraire qui passe par l'adoption des nouvelles valeurs et le rejet d'anciennes formes. Le patrimoine narratif médiéval est alors associé à cette littérature vulgaire dont il faut se

français cit. Des incompréhensions dans la transmission du *Conte du Graal* ont été relevées par J. Frappier, *Sur le "Perceval" en prose de 1530*, in *Fin du Moyen Âge et Renaissance – Mélanges de Philologie française offerts à Robert Guette*, Anvers, De nederlandse Boekhandel, 1961, pp. 233-247.

(36) On en trouve dans les textes suivants composés ou imprimés dans les années 1520: *Jourdain de Blaves*, 1520; *Palamon et Arcita*, vers 1521 (texte demeuré manuscrit); *Ysaïe le Triste*, s.d. [ca 1522]; révision du *Roman de la Rose*, 1526; révision des poèmes d'Alain Chartier, 1526; *Guillaume de Palerne*, s.d. [ca 1527]; *Meliadus*, 1528; *Perceval*, 1530; *Richard sans Peur*, 1529/1530. Au sujet de ces affirmations, voir M. Colombo Timelli, *Guillaume de Palerne en prose. Quelques notes de lecture*, «Cahiers de recherche médiévales et humanistes», 2/30, 2015, pp. 391-400, part. pp. 393-396.

(37) Le prologue se lit dans le *Nouveau répertoire des mises en prose* cit., pp. 446-447 (fiche de M. Colombo Timelli).

(38) J. Balsamo, *La collection des anciens poètes français de Galliot du Pré (1528-1533)*, «L'analisi linguistica e letteraria», 8, 2000, pp. 177-194.

(39) Le texte de Marot se lit dans François Villon, *Œuvres complètes*, éd. J. Cerquiglini-Toulet avec la collaboration de L. Tabard, Paris, Gallimard, 2014, «Bibliothèque de la Pléiade, 598», pp. 424-428. Sur la révision de Villon par Marot, voir C. Dop-Miller, *Clément Marot et l'édition humaniste des œuvres de François Villon*, «Romania», 112, 1991, pp. 217-242, et J. Cerquiglini-Toulet, *Clément Marot et la critique littéraire et textuelle. Du bien renommé au mal imprimé Villon*, in *Clément Marot* cit., pp. 157-164.

(40) *L'histoire et chronique du tres chrestien roy S. Loys, IX. du nom, et XLIII. roy de France [...] mise en lumiere par Anthoine Pierre de Rieux*, Poitiers, Jean et Enguilbert de Marnef, 15 mars 1546 [n.s. 1547], «Au Roy treschrestien François», f. a iii v.

(41) *Le Chemin de long estude de dame Christine de Pisan (1549)*, éd. C. Le Brun-Gouanvic, Paris, Champion, 2008, «Textes de la Renaissance, 139». L'ouvrage est paru à Paris chez Étienne Groulleau. L'expression «traduit de langue romanne en prose française» – avec un curieux redoublement de la consonne *n* – se trouve dans le titre (*ibidem*, p. 121), dans le privilège (p. 123), ainsi que dans la pièce d'envoi à une damoiselle nommée Nicole Bataille («[ce livre] jadis construit / par une femme en la langue romanne», p. 126) et dans le prologue *Au lecteur* («en le traduisant de la langue Romanne», p. 130).

(42) E. Balmas, *Littérature française. La Renaissance: 1548-1570*, Paris, Arthaud, 1974, p. 77.

séparer, et devient l'objet de refus de la part des lecteurs les plus sophistiqués. L'oubli ou le déclassement de certains textes dépend de ce geste de distinction culturelle.

À part les adaptations qui modernisent l'œuvre ancienne tel le *Grant Olympe*, la plupart des narrations longues (essentiellement les romans) qui continuent à être imprimées dans la seconde moitié du siècle se lisent dans des éditions qu'il est convenu d'appeler «populaires». Ce sont des objets qui s'adressent à des publics amples, en raison de formats réduits et peu chers, avec des jeux d'illustration réduits ou peu élaborés. Ces opérations se destinent aux secteurs les moins exigeants du lectorat alors que la partie la plus éduquée tend, malgré d'importantes exceptions, à s'y désintéresser. La dynamique de la mutation est explicitement montrée par le sort de ces récits arthuriens qui ont été abandonnés dans les années 1530 par les secteurs les plus riches, les seuls qui auraient pu se les permettre.

Des causes linguistiques, littéraires, socioculturelles inextricablement mêlées sont à la base de ce crépuscule du livre médiéval. Moment important de la production libraire, cette étape représente également une date clé de l'histoire culturelle de la Renaissance qui mériterait d'être davantage prise en compte par la critique. La déchéance éditoriale permet de mieux contextualiser la naissance du mépris anti-médiéval de la génération du milieu du siècle. C'est à la toute fin des années 1540 que Du Bellay condamne les «épicerie» des poètes anciens et qu'Amyot blâme ces «livres fabuleux» que sont les romans de chevalerie<sup>43</sup>. Or force est de constater que les positions de la Pléiade ont moins changé les usages qu'elles ne les ont accompagnés. Loin de s'être formée en opposition à des goûts enracinés, la critique a pris forme à une époque où les lecteurs étaient spontanément en train de renoncer aux formes héritées. Ces abandons soudains, et parfois définitifs, de pans entiers de la littérature ancienne, ont précédé et préparé la naissance du mépris envers le Moyen Âge.

FRANCESCO MONTORSI  
Universität Zürich

(43) J. Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la Langue Françoise* (1549), J.-C. Monferran (ed.), Droz, Genève, 2001, «Textes littéraires français, 543», pp. 131-132 et J. Amyot, *Histoire aethiopique* [1548], trad. Jacques Amyot, éd. L. Plazenet, Paris, Champion, 2008, «Textes de la Renaissance, 136», «Le proesme du translateur», p. 157. Sur le sens de l'opération d'Amyot, voir, en plus des analyses de Plazenet dans son édition, les travaux de M. Fumaroli, *Jacques Amyot and the Clerical Polemic against the Chivalric Novel*, "Renaissance Quarterly", 38/1, 1985, pp. 22-40 [une traduction remaniée de l'article se lit dans *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 29-61], et S. Cappello, *La Prefazione di Amyot all'"Histoire aethiopique" di Eliodoro*, in *Studi in memoria di Giorgio Valussi*, V. Orioles (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 125-146.

## Bibliographie

Cette bibliographie, qui ne se veut pas exhaustive, réunit les ouvrages portant sur le rapport – de continuité ou de rupture – entre Moyen Âge et Renaissance, surtout en France, parus à partir de 1990. Nous n'avons retenu que les titres qui traitaient du phénomène culturel au sens large, en laissant de côté les études de cas, aussi bien que les éditions de textes, sauf dans le cas particulier où le texte édité était explicitement mis en relation avec le problème d'historiographie littéraire qui nous intéressait. Les titres sont ordonnés chronologiquement; dans chaque année, les volumes collectifs et les actes de colloque figurent en premier chef, suivis par les articles et les ouvrages critiques, sans autres distinctions, par ordre alphabétique d'auteur<sup>1</sup>.

M.B. - P.A.M.

1990

- Dire le Moyen-Âge hier et aujourd'hui*, Actes du colloque de Laon (1987), éd. M. Perin, Amiens-Paris, Université de Picardie - PUF
- L'attesa della fine dei tempi nel Medioevo*, a cura di O. Capitani e J. Mietheke, Bologna, il Mulino
- Le Pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, études réunies par J. Dufournet, A. Fiorato, A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle
- Les emblèmes en Europe*, "Revue de littérature comparée" 256/4
- D. Cecchetti, *Dante e il Rinascimento francese*, "Letture classensi" 19, pp. 35-63
- R. Fubini, *Umanesimo e secolarizzazione: da Petrarca a Valla*, Roma, Bulzoni
- M. Stanesco, "Châteaux en Espagne": aspects de la réception des "vieux romans" à l'âge classique, in *Travaux de littérature offerts à N. Hepp*, Paris, Adirel, vol. 3, pp. 41-52
- A. Vitale-Brovarone, *Considérations sur la production de textes mathématiques en français et sur leur diffusion manuscrite et imprimée*, "Le Moyen Français" 24-25, 1988 (mais 1990), pp. 23-53
- A. Williams, *Clément Marot: Figure, Text and Intertext*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press

(1) Ce dépouillement est le fruit d'un travail conjoint; toutefois la bibliographie est à attribuer à M. Busca pour les années à partir de 2005, à P.A. Martina pour les années 1990-2004.

1991

- La Littérature et ses avatars. Discrédits, déformations et réhabilitations dans l'histoire de la littérature*, Actes des cinquièmes journées rémoises (23-27 nov. 1989) organisées par le Centre de Recherche sur la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance, dir. Y. Bellenger, Paris, Aux Amateurs de livres
- L'aube de la Renaissance*, études réunies par D. Cecchetti, L. Sozzi, L. Terraux, Genève, Slatkine
- Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Éditions du comité des Travaux historiques et scientifiques
- G. Dotoli, *Letteratura per il popolo in Francia (1600-1750). Proposte di lettura della "Bibliothèque bleue"*, prefazione di M. Soriano, Fasano, Schena
- D. Queruel, *Des mises en prose aux romans de chevalerie dans les collections bourguignonnes*, in *Rhétorique et mise en prose au xv<sup>e</sup> siècle*, Actes du VI<sup>e</sup> Colloque International sur le Moyen Français (Milan, 4-6 mai 1988), recueillis par S. Cigada et A. Slerca, Milano, Vita e Pensiero, 2 voll., t. II, pp. 173-193
- A. Slerca, *L'influence de François Villon dans l'œuvre d'André de la Vigne*, in *Recherches sur la littérature du xv<sup>e</sup> siècle*, Actes du VI<sup>e</sup> Colloque International sur le Moyen Français cit., t. I, pp. 151-172

1992

- Farces du Grand Siècle*, avec introduction, notices et notes par Ch. Mazouer, Paris, L.G.F.
- L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'Umanesimo*, Atti del II convegno internazionale dell'Istituto di Studi Umanistici F. Petrarca (1990), a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Stampa Boniardi Grafiche
- Mittelalter-Rezeption. Zur Rezeptionsgeschichte der romanischen Literaturen des Mittelalters in der Neuzeit*, hrsg. von R.R. Grimm, Begleitreihe zum GRLMA, Bd. 2, Heidelberg, Winter
- Préludes à la Renaissance. Aspects de la vie intellectuelle en France au xv<sup>e</sup> siècle*, études réunies par C. Bozzolo et E. Ornato, Paris, Éditions du CNRS
- Rethinking the "Romance of the Rose": Text, Image, Reception*, eds. K. Brownlee and S. Huot, Philadelphia, University of Pennsylvania, pp. 262-285
- J.-P. Boudet, *L'astrologie, la recherche de la maîtrise du temps et les spéculations sur la fin du monde au Moyen Âge et dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle*, in *Le Temps, sa mesure et sa perception au Moyen Âge*, Actes du Colloque d'Orléans (12-13 avril 1991), dir. B. Ribémont, Caen, Paradigme, pp. 19-36
- J. Cerquiglini, M. Jeanneret, *Savoir, signe, sens: dialogue d'une médiéviste et d'un sémioticien*, "The Journal of Medieval and Renaissance Studies" 22/1, pp. 19-39
- M. Giesecke, *Der "abgang der erkantnusz" und die Renaissance "wahren Wissens". Frühneuzeitliche Kritik an den mittelalterlichen Formen handschriftlicher Informationsverarbeitung*, in *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, Akten des internationalen Kolloquiums (17-19 Mai 1989), hrsg. von H. Keller, K. Grubmüller, N. Staubach, München, Wilhelm Fink
- A. L. Gabriel, *The Parisian Studium. Robert de Sorbonne and his Legacy. Interuniversity Exchange between the German, Cracow and Louvain Universities and that of*

- Paris in the Late Medieval and Humanistic Period. Selected Studies*, Frankfurt am Main, Verlag Joseph Knecht
- Pierre de la Hazardière, Jean Serra, Jean Jouffroy, Guillaume Fillastre, Antoine de Neufchatel, *Nouveaux textes inédits d'humanistes français du milieu du xv<sup>e</sup> siècle*, édition, introduction, notes et index par E. Beltran, Genève, Droz
- F. Rigolot, *Rhétorique de l'Automne. Pour en finir avec le Moyen Âge et la Renaissance*, in *Rhétoriques fin de siècle*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, pp. 27-41
- B. Roy, *Une culture de l'équivoque*, Paris-Montréal, Champion-Slatkine-Les Presses de l'Université de Montréal

1993

- Apogée et Déclin*, textes réunis par C. Thomasset et M. Zink, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne
- M.P. Brown, J.P. Carley, *A fifteenth-century Revision of the Glastonbury Epitaph of King Arthur*, in *Arthurian Literature XII*, eds. J.P. Carley and F. Riddy, Cambridge, Brewer, pp. 179-191
- S. Huot, *The "Romance of the Rose" and its medieval readers: interpretation, reception, manuscript transmission*, Cambridge, Cambridge University Press
- J.-C. Margolin, S. Matton, *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Paris, Vrin

1994

- G. Bianciotto, *Le Roman de Troyle*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen [surtout le premier volume, pour les aspects généraux]
- G. Gros, *Le poète, la Vierge et le Prince. Étude sur la poésie mariale en milieu de cour aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles*, Publications de l'Université Saint-Etienne
- F. Hallyn, *Le sens des formes. Études sur la Renaissance*, Genève, Droz
- J. Kem, *Jean Lemaire de Belges "Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye". The Trojan Legend in the Late Middle Ages and the Early Renaissance*, New York-Paris, Peter Lang
- J. Lemaire, *Les Visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Bruxelles-Paris, Palais des Académies-Klincksieck

1995

- L'Europe des Humanistes (xiv<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles)*, Répertoire établi par J.-F. Maillard, J. Kecskeméti, M. Portalier, Paris-Turnhout, CNRS-Brepols
- Le Mythe de Jérusalem du Moyen Âge à la Renaissance*, études réunies par E. Berriot-Salvadore, Saint-Etienne, Presses Universitaires
- Pratiques de la culture écrite en France au xv<sup>e</sup> siècle*, Actes du Colloque international du CNRS (Paris, 16-18 mai 1992), éd. M. Ornato et N. Pons, Turnhout, Brepols
- Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles*, Actes du colloque de Nancy (25-27 nov. 1993), Paris, Champion

1996

- Il romanzo nella Francia del Rinascimento: dall'eredità medievale all'"Astrea"*, Atti del Convegno internazionale di studio (Gargnano, 7-9 ottobre 1993), Fasano, Schena
- Le Moyen Âge dans la modernité*, éd. J.R. Scheidegger et S. Girardet, Paris, Champion
- Le roman chevaleresque tardif*, dir. J.-Ph. Beaulieu, numéro monographique des "Études Françaises" 32
- H. Blom, *Pierre de Provence et la réception des romans de chevalerie médiévaux dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, "Cahiers de recherches médiévales" 2 («Regards sur le Moyen Âge»), pp. 51-60
- Étienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, éd. crit. commentée sous la dir. de M.-M. Fragonard et F. Roudaut, Paris, Champion
- K. Heitmann, *Zur Rezeption humanistischer Übersetzungen aus dem Griechischen am burgundischen Hof. Olivier de la Marche, Plutarch und Diodor*, in *Text und Tradition*. Gedenkschrift Eberhard Leube. Hrsg. von K. Ley, L. Schrader, W. Wehle, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 147-162
- R. Trachsler, *Les lois de la Table Ronde*, "Studi Francesi" 120, XL, pp. 567-585
- E. Van Den Neste, *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du Moyen Âge (1300-1486)*, Paris, École des Chartes

1997

- Clément Marot, *"Prince des poètes français" 1496-1996*, Actes du colloque international de Cahors en Quercy (21-25 mai 1996) réunis par G. Defaux et M. Simonin, Paris, Champion
- L'Histoire au XVII<sup>e</sup> siècle*, "Littératures classiques" 30
- L'œuvre de Chrétien de Troyes dans la littérature française – Réminiscences, résurgences et réécritures*, «Publications du CEDIC» 13
- Petrarca e la cultura europea*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Istituto di Studi Umanistici F. Petrarca, Milano, Nuovi Orizzonti
- Regards sur le passé dans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Actes du colloque de Nancy (14-16 déc. 1995), éd. F. Wild, Berlin, Peter Lang
- K. Becker, *La mentalité juridique dans la littérature française (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, "Le Moyen Âge" 103, pp. 309-327
- P. Gilli, *Au miroir de l'Humanisme. Les représentations de la France dans la culture savante italienne à la fin du Moyen Âge (c. 1360 - c. 1490)*, Roma, École Française de Rome
- N. Gorochov, *Le collège de Navarre de sa fondation (1305) au début du XV<sup>e</sup> siècle (1418). Histoire de l'institution, de sa vie intellectuelle et de son recrutement*, Paris, Champion
- M. Lazard, *Du théâtre médiéval à la comédie du XVI<sup>e</sup> siècle. Continuité et rupture, "Réforme, Humanisme, Renaissance"* 44, XIII, pp. 65-78
- C. Leonardi, *Moyen Âge et érudition*, in J. Le Goff-G. Lobrichon (dir.), *Le Moyen Âge aujourd'hui: trois regards contemporains sur le Moyen Âge, histoire, théologie, cinéma*, Paris, Le Léopard d'Or, pp. 19-30
- G.A. Runnalls, *Le personnage dans les mystères à la fin du Moyen Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle: stéréotypes et originalité*, "Réforme, Humanisme, Renaissance" 44, XIII, pp. 11-26
- J. Verger, *Les gens de savoir dans l'Europe de la fin du Moyen Âge*, Paris, PUF

M.B. Winn, *Anthoine Vérard Parisian Publisher, 1485-1512. Prologues Poems and Presentations*, Genève, Droz

1998

*La Fontaine et le Moyen Âge*, "Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine" 10, Actes du colloque de Reims (5-6 juin 1998)

1999

*La France des Humanistes*, Turnhout, Brepols, 1999-2011

*Les manuscrits de David Aubert "escripvain" bourguignon*, textes réunis par D. Quéruel, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne

*Topiques romanesques: réécriture des romans médiévaux (xv<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles)*, éd. E. Gaucher et F. Lestringant, "Ateliers" 22

D. Billy, *Le décasyllabe rénové de Froissart*, "Romania" 117, pp. 507-544

M. Colombo Timelli, *Sur l'édition des mises en prose de romans (xv<sup>e</sup> siècle): bilan et perspectives*, "Le Moyen Français" 44-45, pp. 87-106

2000

*Forms of the "Medieval" in the "Renaissance"*, éd. G.H. Tucker, Charlottesville, Rookwood Press

*La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Actes du colloque organisé par la Bibliothèque municipale de Troyes en collaboration avec l'École nationale des Chartres (Troyes, 12-13 nov. 1999), éd. Th. Delcourt et É. Parinet, Paris-Troyes, École des Chartres-La Maison du Boulanger

*La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, Turnhout, KBR-Brepols, 5 vols., 2000-2015 [I. *Textes liturgiques, ascétiques, théologiques, philosophiques et moraux*, éd. B. Bousmanne, C. Van Hoorebeeck, (2000); II. *Textes didactiques*, éd. B. Bousmanne, F. Johan, C. Van Hoorebeeck (2003); III. *Textes littéraires*, éd. B. Bousmanne, T. Van Hemelryck, C. Van Hoorebeeck (2006); IV. *Textes historiques*, éd. B. Bousmanne, T. Van Hemelryck, C. Van Hoorebeeck (2009); V. *Textes historiques*, éd. B. Bousmanne, T. Van Hemelryck, C. Van Hoorebeeck (2015)]

J. Balsamo, *La collection des anciens poètes français de Galliot du Pré (1528-1533)*, "L'analisi linguistica e letteraria", Actes du II<sup>e</sup> colloque international sur la Littérature en Moyen Français (Milan, 8-10 mai 2000), pp. 177-194

A. et W. Paravicini, *L'arsenal intellectuel d'un homme de pouvoir. Les livres de Guillaume Hugonet, chancelier de Bourgogne*, in *Penser le pouvoir au Moyen Âge (viii<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles). Études offertes à F. Autrand*, textes réunis par D. Boutet et J. Verger, Paris, ENS, 2000, pp. 261-325

G.M. Roccati, *Metrica e prosodia nella classificazione delle arti tra Medioevo e Umanesimo in Francia*, in *Lettere e arti nel Rinascimento*, Atti del X Convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 20-23 luglio 1998), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, pp. 545-561

J. Subrenat, *Une curieuse renaissance de Renart au xvi<sup>e</sup> siècle. "Le livre de maistre*

*Regnard et de dame Hersant sa femme... pour monsther les conditions et meurs de plusieurs estatz et offices*", in "D'une fantastique bigarrure". *Le texte composite à la Renaissance. Études offertes à André Tournon*, éd. J.-R. Fanlo, Paris, Champion, pp. 217-228

2001

*Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Actes du XXI<sup>e</sup> Congrès international du CEFI (Turin-Chambéry, 11-15 décembre 1995), études réunies et publiées par P. Blanc, Paris, Champion

*La Fontaine et l'héritage de l'Europe humaniste*, "Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine" 13, Actes du colloque de l'Institut de France (15-16 nov. 2001)

S. Cappello, *Répertoire chronologique des premières éditions des romans médiévaux français aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, in *Studi in ricordo di Guido Barbina. Est Ovest. Lingue, stili, società*, Udine, Forum, pp. 167-186

J. Cerquiglini-Toulet, *À la recherche des pères: la liste des auteurs à la fin du Moyen Âge*, "Modern Language Notes" 116, pp. 630-643

R. Fubini, *L'umanesimo italiano e i suoi storici: origini rinascimentali, critica moderna*, Milano, Franco Angeli

2002

*L'histoire en marge de l'histoire à la Renaissance*, "Cahiers V. L. Saulnier" 19, pp. 201-213

*Poétiques en transition: entre Moyen Âge et Renaissance*, éd. J.-C. Mühlethaler et J. Cerquiglini-Toulet, "Études de Lettres"

*Rinascite di Ercole*, Convegno internazionale (Verona, 29 maggio-1 giugno 2002), a cura di A.M. Babbì, Verona, Fiorini, s.d. [mais 2002]

A. Moss, *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, Genève, Droz [Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought, Oxford University Press, 1996]

N. Pons, *Leonardo Bruni, Jean Lebègue et la cour. Échec d'une tentative d'humanisme à l'italienne?* in *Humanisme et culture géographique à l'époque du Concile de Constance. Autour de Guillaume Fillastre*, Actes du Colloque de l'Université de Reims (18-19 nov. 1999), éd. D. Marcotte, Turnhout, Brepols, pp. 95-125

2003

*Présences du Moyen Âge et de la Renaissance en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Representations of the Middle Ages and the Renaissance in XVII<sup>th</sup>-century France*, Actes du 33<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-century French Literature (Tempe, 2-5 mai 2001), éd. F. Canovas, D. Wetsel, en collaboration avec P. Bayley, Berlin, Weidler

*Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hrsg. U. Pfister, M. Seidel, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag

A. Ballor, *Il mito di Giasone e Medea nel Quattrocento francese*, "Studi Francesi" 139, XLVII, pp. 3-22



- R. Fubini, *Storiografia dell'umanesimo in Italia da Leonardo Bruni ad Annio da Viterbo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura
- J. Paviot, *Les ducs de Bourgogne, la croisade et l'Orient*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne
- R. Villa, *Griselda sulla Senna tra "Decameron" e Seniles, con Tommaso di Saluzzo e Christine de Pizan*, "Belfagor" 58, pp. 665-692

2004

- Du roman courtois au roman baroque*, Actes du colloque des 2-5 juill. 2002, dir. E. Bury et F. Mora, Paris, Les Belles Lettres
- Entre Moyen Âge et Renaissance: continuités et ruptures. L'héroïque. En hommage à Eric Hicks*, dir. D. Bjaï et B. Ribémont, "Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes" 11 (numéro spécial)
- Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunies par J. Balsamo, Genève, Droz
- Un traducteur et un humaniste de l'époque de Charles VI: Laurent de Premierfait*, dir. C. Bozzolo, Paris, Publications de la Sorbonne
- G. Angeli, *La maschera di Lancillotto. Studi sul Quattrocento letterario francese*, Roma, Salerno ed., 1989; Ead., *Le masque de Lancelot. Lumières de la Renaissance au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion
- T. Conner, *Whose (Who's) Charlemagne? Charlemagne's posterity and the creation of modern France*, "Studies in Medieval and Renaissance Teaching" 11/1, pp. 49-70
- R. Fubini, *Umanesimo e Scolastica. Saggio per una definizione*, "Medioevo e Rinascimento" 18, pp. 165-174
- P. Gilli (dir.), *Humanisme et Église en Italie et en France méridionale (XV<sup>e</sup> siècle-milieu du XVI<sup>e</sup>)*, Roma, École française de Rome
- J.-D. Morerod, *La base textuelle d'un mythe historiographique: le Moyen Âge des humanistes italiens*, in *Retour aux sources. Textes, études et documents d'histoire médiévale offerts à Michel Parisse*, Paris, Picard, pp. 943-953
- A. Preda, *"Vergine bella di sol vestita": 'fragmenta' spirituali di Petrarca nella poesia francese del Cinquecento*, "Studi Francesi" 142, XLVIII, pp. 73-94
- G.A. Runnals, *La confrérie de la Passion et les mystères. Recueil de documents relatifs à l'histoire de la confrérie de la Passion depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle*, "Romania" 122, pp. 135-201

2005

- Écritures de l'Histoire (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Actes du colloque du Centre Montaigne (Bordeaux, 19-21 sept. 2002), éd. D. Bohler et C. Magnien-Simonin, Genève, Droz
- La tradition épique, du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle*, "Cahiers de Recherches Médiévales" 12
- La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, t. I: *Du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, dir. P. Nobel; t. II: *Au XVI<sup>e</sup> siècle*, dir. A. Perifano, Actes du colloque international de l'Université de Franche-Comté et le Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté
- Petrarkismus-Bibliographie 1972-2000*, hrsg. K.W. Hempfer, G. Regn, S. Scheffel, Stuttgart, Franz Steiner

- Villon et ses lecteurs*, Actes du colloque international des 13-14 décembre 2000 organisé à la Bibliothèque de la Ville de Paris, éd. J. Dufournet, M. Freeman, J. Derens, Paris, Champion
- R. Brovia, *Tradizione e ricezione del Petrarca latino in Francia. Rassegna di studi fra due centenari (1904-2004)*, "Lettere italiane" 57, pp. 287-327
- B. Périot, *Dialectique et littérature. Les avatars de la dispute entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Champion
- A. Schoysman, *L'écriture mythographique de l'histoire à la cour de Bourgogne: les "Genealogie deorum gentilium" de Boccace exploitées par Jean Miélot, remanieur de l'"Epistre Othea" de Christine de Pizan*, in *Écritures de l'histoire* cit., pp. 73-82

2006

- Interpretations of Renaissance Humanism*, ed. A. Mazzocco, Leiden, Brill
- Jean Wauquelin. *De Mons à la cour de Bourgogne*, dir. M.-C. de Crécy, avec la coll. de G. Parussa et de S. Hériché-Pradeau, Turnhout, Brepols
- La réception de la littérature en moyen français aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Actes du III<sup>e</sup> Colloque international sur la Littérature en Moyen Français, a cura di S. Cigada, A. Slerca, G. Bellati, M. Barsi, "L'analisi linguistica e letteraria" 12
- Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*, études réunies par D. Bohler, Paris, Le Léopard d'Or
- Les mises en prose*, études réunies par A. Petit, "Ateliers" 35
- M. Pastoureau, *Armorial des chevaliers de la Table Ronde. Étude sur l'héraldique imaginaire à la fin du Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or
- D. Rieger, *De la chanson poétique à la poésie chantée et au texte lyrique. Coup d'œil sur un aspect de l'évolution des genres vers la fin du Moyen Âge*, in "Contez me tout". *Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à H. Braet*, réunis par C. Bel, P. Dumont, F. Willaert, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, pp. 383-405
- T. Van Hemelryck, "La Mutation de Paix". *L'évolution des figures exemplaires pacifiques dans la littérature française médiévale du XIV<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Medieval Manuscripts in Transition. Tradition and Creative Recycling*, Leuven, L. University Press, pp. 309-321

2007

- Acts and Texts. Performance and Ritual in the Middle Ages and the Renaissance*, éd. L. Postlewaite et W. Hüskens, Amsterdam-New York, Rodopi
- Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*, éd. J.-C. Margolin, Paris, Gallimard
- Entre la ville, la noblesse et l'état: Philippe de Clèves (1456-1528) homme politique et bibliophile*, dir. J. Haemers, C. Van Hoorebeeck et H. Wijsman, Turnhout, Brepols
- La traduction vers le moyen français*, Actes du II<sup>e</sup> Colloque de l'AIEMF, dir. C. Galderisi et C. Pignatelli, Turnhout, Brepols
- L'umanesimo in Europa. In ricordo di Franco Simone*, "Studi Francesi" 153, LI
- Mémoires des chevaliers. Éditions, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, éd. I. Diu, É. Parinet et F. Viellard, Paris, École des Chartes
- "The Medieval Translator – Traduire au Moyen Âge" 10, ed. by J. Jenkins and O. Bertrand, Turnhout, Brepols
- S. Cappello, *Le prime traduzioni francesi del "Decameron": Laurent de Premierfait (1414), Antoine Vérard (1485) e Antoine Le Maçon (1545)*, «Atti del Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica» 36-37, pp. 203-219

- F. Duval, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge. Petite anthologie commentée des succès littéraires*, Genève, Droz
- C. Van Hoorebeeck, *La Ville, le Prince et leurs officiers en Flandre à la fin du Moyen Âge: livres et lectures de la famille de Baenst*, "Le Moyen Âge" 113, pp. 45-67

2008

- Eustache Deschamps, *témoign et modèle. Littérature et société politique (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, éd. Th. Lassabatère et M. Lacassagne, préface de Ph. Contamine, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne
- Le Passé à l'épreuve du présent. Appropriations et usages du passé du Moyen Âge à la Renaissance*, éd. P. Chastang, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne
- «Pour vous donner un peu de passetens...». *Autour de Pierre Sala, lyonnais (ca. 1457-1529)*, a cura di P. Cifarelli e M. Colombo, "Studi Francesi" 156, LII
- R. Brown-Grant, *French Romance of the Later Middle Ages. Gender, Morality and Desire*, Oxford, OUP
- G. Palumbo, *Carlo Magno tra i "Neufs Preux" alla fine del Medioevo. Edizione del ms. Paris, BnF, fonds français 12598 cc. 232ra-243ra*, dans *Autour du XV<sup>e</sup> siècle. Journée d'études en l'honneur d'A. Varvaro*, éd. P. Moreno et G. Palumbo, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, diffusion Genève, Droz, pp. 165-207
- C. Thiry, *Le printemps des temps nouveaux*, in *Autour du XV<sup>e</sup> siècle cit.*, pp. 219-228
- A. Willemsen, *Back to the Schoolyard. The Daily Practice of Medieval and Renaissance Education*, Turnhout, Brepols

2009

- Le Romanesque aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, textes réunis par D. Bohler, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux
- Matthias Corvin, *les bibliothèques princières et la genèse de l'État moderne*, éd. J.-F. Maillard, I. Monok, D. Nebbiai, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, pp. 121-134
- Moyen Âge et Renaissance au Collège de France*, textes rassemblés par P. Toubert et M. Zink, avec la coll. d'O. Bombarde, Paris, Fayard
- R. Adam, *La réception des œuvres d'Enea Sylvius Piccolomini au XV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux*, "Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIV<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.)" 49, Rencontres de Rome (25 au 27 septembre 2008) «Bourguignons en Italie, Italiens dans les pays bourguignons (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)», pp. 347-362
- R. Adam, *La circulation des incunables à Louvain au XV<sup>e</sup> siècle: étude sur la production du relieur Ludovicus Ravescot*, in *Miscellanea in memoriam Pierre Cockshaw (1938-2008). Aspects de la vie culturelle dans les Pays-Bas Méridionaux (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, pp. 1-21
- I. Hans-Collas et P. Schandel, avec la collaboration de H. Wijsman, *Conseiller scientifique: F. Avril, Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux*, I. *Manuscrits de Louis de Bruges*, Paris, Bibliothèque nationale de France
- D. Hobbins, *Authorship and publicity before print. Jean Gerson and the transformation of late medieval learning*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- J.-J. Vincensini et C. Galderisi (dir.), *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, Paris, Classiques Garnier

2010

- Boccace et les autres / Boccaccio e gli altri. Itinerari francesi di testi italiani fra Quattro e Cinquecento*, "Le Moyen Français" 66
- La Renaissance? Des Renaissances? (VIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, présentation de M.-S. Masse, introduction de M. Paoli, Paris, Klincksieck
- L'école de Saint-Victor de Paris. Influence et rayonnement du Moyen Âge à l'époque moderne*, Colloque international du CNRS tenu au Collège des Bernardins à Paris les 24-27 sept. 2008, Actes réunis par D. Poirel, Turnhout, Brepols
- Mettre en prose aux XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, dir. M. Colombo Timelli, B. Ferrari et A. Schoysman, avec la collaboration d'I. Finotti, Turnhout, Brepols
- Th. Lassabatère, *Pouvoir royal et bien commun chez Eustache Deschamps, Nicolas de Herberay et Jean Bodin. Une chaîne de pensée entre Moyen Âge et Renaissance?*, "Revue française d'histoire des idées politiques" 32/2, pp. 395-410
- J.-Cl. Mühlethaler, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Paris, Classiques Garnier
- N. Salliot, *Le Moyen Âge entre Renaissance et Réforme. Formes et enjeux d'une représentation polémique dans la France du XVI<sup>e</sup> siècle*, "Revue des Amis de Ronsard" 23, pp. 99-110
- H. Wijsman, *Luxury bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400-1550)*, Turnhout, Brepols

2011

- L'Antiquité entre moyen âge et Renaissance. L'Antiquité dans les livres produits au Nord des Alpes entre 1350 et 1520*, Actes du colloque international de Paris (8-10 mars 2006), dir. C. Blondeau et M. Jacob, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest
- Les translations d'Ovide au Moyen Âge*, Actes de la journée d'études internationale à la Bibliothèque royale de Belgique le 4 décembre 2008, éd. A. Faems, V. Minet-Mahy et C. Van Coolput-Storms, Louvain-la-Neuve, Publications de l'Institut d'Études Médiévales
- L'historiographie médiévale d'Alexandre le Grand*, dir. C. Gaullier-Bougassas, Turnhout, Brepols
- Lire Aristote au Moyen Âge et à la Renaissance. Réception du traité "Sur la génération et la corruption"*, Textes réunis sous la dir. de J. Ducos et V. Giacomotto-Charra, Paris, Champion
- René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, dir. F. Bouchet, Turnhout, Brepols
- Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles). Étude et répertoire*, dir. C. Galderisi, avec la collaboration de V. Agrigoroaei, Turnhout, Brepols
- C.J. Brown, *The Queen's Library. Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, Philadelphia-Oxford, University of Pennsylvania Press
- F. Gingras, *Lumières sur le Moyen Âge: les "Perceval" concurrents de la Bibliothèque universelle des romans*, "Revue des Langues Romanes" 115, (*Le Moyen Âge des imaginations savantes*), pp. 49-72
- J. Moreau, *Une anthologie de vers du "Roman de la Rose" du XV<sup>e</sup> siècle (Princeton, University Library, ms 153)*, "Fifteenth Century Studies" 36, pp. 85-89

- N.-L. Perret, *Les traductions françaises du "De Regimine principum" de Gilles de Rome. Parcours matériel, culturel et intellectuel d'un discours sur l'éducation*, Leiden-Boston, Brill
- F. Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire*, Paris, Champion

2012

- Figures d'Alexandre à la Renaissance*, dir. C. Jouanno, Turnhout, Brepols
- L'accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dir. M. Gueret-Laferté et C. Poulouin, Paris, Champion
- La Vertu de prudence, entre Moyen Âge et âge classique*, dir. É. Berriot-Salvadore, C. Pascal, F. Roudaut et T. Tran, Paris, Classiques Garnier
- Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, études réunies par L. Brun et S. Menegaldo, avec A. Bengtsson et D. Boutet, Paris, Champion
- Le Roi fontaine de justice. Pouvoir justicier et pouvoir royal au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. S. Menegaldo et B. Ribémont, Paris, Klincksieck
- M. Jacob, *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500). La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires
- D. Jeannot, *Le mécénat bibliophilique de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière (1404-1424)*, Turnhout, Brepols

2013

- Chrétien de Troyes et la tradition du roman arthurien en vers*, dir. A. Combes, P. Serra, R. Trachsler et M. Viridis, Paris, Classiques Garnier
- Franco Simone e la storiografia letteraria, "Studi Francesi" 171, LVII
- Le Duel entre justice des hommes et justice de Dieu, du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle*, dir. D. Bjaï et M. White-Le Goff, Paris, Classiques Garnier
- Lumières de la sagesse. Écoles médiévales d'Orient et d'Occident*, Paris, Publications de la Sorbonne – Institut du monde arabe
- The Classics in the Medieval and Renaissance Classroom. The Role of Ancient Texts in the Arts Curriculum as Revealed by Surviving Manuscripts and Early Printed Books*, ed. J. F. Ruys, J. O. Ward and M. Heyworth, Turnhout, Brepols
- G. Palumbo, *La "Chanson de Roland" in Italia nel Medioevo*, Roma, Salerno

2014

- Encyclopédie médiévale et langues européennes. Réception et diffusion du "De proprietatibus rerum" de Barthélemy l'Anglais dans les langues vernaculaires*, Textes réunis et éd. par J. Ducos, Paris, Honoré Champion
- La fascination pour Alexandre le Grand dans les littératures européennes (X<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle). Réinventions d'un mythe*, sous la dir. de C. Gaullier-Bougassas, Turnhout, Brepols
- Lire, choisir, écrire. La vulgarisation des savoirs du Moyen Âge à la Renaissance*, dir. V. Giacomotto-Charra et C. Silvi, Paris, École des Chartes
- Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, dir. M. Colombo Timelli, B. Ferrari, A. Schoysman et F. Suard, Paris, Classiques Garnier

- Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, dir. M. Colombo Timelli, B. Ferrari et A. Schoysman, Paris, Classiques Garnier
- Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance – histoire, textes choisis, mise en scène*, dir. D. Smith, G. Parussa, O. Halévy, Paris, Éditions L'Avant-scène théâtre
- J.H.M. Taylor, *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France. From Manuscript to Printed Book*, Cambridge, Brewer
- C. Van Hoorebeeck, *Livres et lectures des fonctionnaires des ducs de Bourgogne (ca 1420-1520)*, Turnhout, Brepols

2015

- Artus de Bretagne, du manuscrit à l'imprimé (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, éd. C. Ferlampin-Acher, Rennes, Presses universitaires de Rennes
- Intorno alle prime traduzioni di Dante in Francia. Questioni linguistiche e letterarie / Autour des premières traductions de Dante en France. Questions linguistiques et littéraires*, "Studi Francesi" 176, LIX
- Les éditions imprimées à Genève, Lausanne et Neuchâtel aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, éd. J.-F. Gilmont, préface d'A. Vanautgaerden, Genève, Droz
- Les labyrinthes de l'esprit: collections et bibliothèques à la Renaissance*, sous la direction de R. Gorris Camos et A. Vanautgaerden, Genève, Droz
- Les manuscrits médiévaux témoins de lectures*, études recueillies par C. Croizy-Naquet, L. Harf-Lancner, M. Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle
- L'"Historia regum Britannie" et les "Bruts" en Europe*, t. I, *Traductions, adaptations, réappropriations (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, dir. H. Tétrel et G. Veyseyre, Paris, Classiques Garnier
- Réécritures. Regards nouveaux sur la reprise et le remaniement de textes, dans la littérature française et au-delà, du Moyen Âge à la Renaissance*, études réunies par D. Kullmann et S. Lalonde, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies
- G. Hasenohr, *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, éd. S. Lefèvre, M.-C. Hubert, A.-F. Leurquin-Labie, C. Ruby, M.-L. Savoye, Turnhout, Brepols
- N. Lombart, *Les Nouveaux Mondes juridiques. Du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier
- F. Montorsi, *L'Apport des traductions de l'italien dans la dynamique du récit de chevalerie (1490-1550)*, préf. de R. Chartier, Paris, Classiques Garnier
- L.-H. Vignaud, *Un héritage bien encombrant: la relecture des "Livres de merveilles" médiévaux par les savants de la Renaissance*, in *Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. D. Boutet et J. Ducos, Paris, PUPS, pp. 73-95

2016

- Boccace humaniste latin*, sous la dir. d'H. Casanova-Robin, S. Gambino Longo et F. La Brasca, Paris, Classiques Garnier
- Le Roman français dans les premiers imprimés*, sous la dir. d'A. Schoysman et M. Colombo Timelli, Paris, Classiques Garnier
- Les Neuf Preux*, "Bien Dire et Bien Apprendre" 31
- Le texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, dir. C. Cavallini et Ph. Desan, Paris, Classiques Garnier

- Pays bourguignons et Orient: diplomatie, conflits, pèlerinages, échanges (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Rencontres de Mariemont-Bruxelles, 24-27 septembre 2015, "Publications du Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.)" 56
- The Cambridge Companion to Medievalism*, ed. L. D'Arcens, Cambridge, Cambridge University Press
- M. Pouspin, *Publier la nouvelle. Les pièces gothiques, histoire d'un nouveau média (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne
- P. Riché, *L'enseignement au Moyen Âge*, Paris, CNRS

2017

- Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. V. Ferrer et J.-R. Valette, Genève, Droz
- Érasme et la France*, dir. B. Perona et T. Viglino, Paris, Classiques Garnier
- La traduction entre Moyen Âge et Renaissance: médiations, auto-traductions et traductions secondes*, études réunies par C. Galderisi et J.-J. Vincensini, Turnhout, Brepols
- Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, études réunies par S. D'Amico et S. Gambino Longo, Genève, Droz, "Cahiers d'Humanisme et Renaissance" 142
- Raconter en prose. XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, dir. P. Cifarelli, M. Colombo Timelli, M. Milani, A. Schoysman, Paris, Classiques Garnier
- H. Braet, *Nouvelle bibliographie du "Roman de la Rose"*, Leuven-Paris-Bristol (CT), Peeters
- M. Peyrafort-Huin, *Jeanne de Bourbon et ses livres*, "Bulletin du bibliophile", 1, pp. 43-66





## Medioevo a cura di G. Matteo Roccati

*Le manuscrit unique. Une singularité plurielle*, É. Burle-Errcade, V. Gontero-Lauze (dir.), Paris, Sorbonne Université Presses, 2018, 148 pp.

Le bref *Avant-propos* qui introduit ce beau recueil souligne les trois axes autour desquels s'organisent les contributions réunies ici: la question de la réception, les problèmes d'édition, les aspects liés à l'intertextualité.

Les traductions françaises de textes scientifiques représentent un corpus que Joëlle Ducos interroge sur la base de trois cas emblématiques: la traduction des *Météorologiques* par Mathieu Le Vilain, que la redécouverte d'un deuxième manuscrit, conservé à Saint-Pétersbourg, a permis de mieux dater (1290-1295) et surtout d'en comprendre la tradition textuelle; une adaptation française de la *Compilatio de astrorum scientia* de Léopold d'Autriche; deux traductions d'opuscules à usage pratique, contenant, l'un une liste d'ingrédients succédanés, l'autre des recettes alchimiques (*Textes scientifiques français et manuscrit unique*, pp. 13-24).

Transmis par un seul manuscrit aujourd'hui à Cambridge, *Un chevalier et sa dame et un clerk* mérite attention: ce texte en vers, qui se désigne comme un *romanz*, mais est de nos jours considéré un fabliau, est soumis par Francis Gingras à une analyse fine, qui permet entre autres de relever sa proximité avec les thématiques courtoises (maladie d'amour, jalousie), ainsi que la dimension exemplaire du récit. Sur un autre plan, l'examen du recueil qui le contient – à contenu pseudo-historique (*Brut* de Wace) et exemplaire, qui plus est conservé dans une ancienne bibliothèque abbatiale – confirme l'insuffisance de nos catégories, non seulement génériques, à l'égard de la littérature médiévale (*Un manuscrit singulier et unicum à Saint-Augustin de Canterbury: le fabliau "Un chevalier et sa dame et un clerk" dans le manuscrit Cambridge, Corpus Christi College 50*, pp. 25-37).

La contribution de Gérard Gouiran est la seule à aborder des textes provençaux, en l'occurrence *Rolán a Saragossa*, *Flamenca* et *Guilhem de la Barra*: sa présentation porte essentiellement sur la bibliographie critique et sur les interrogations que soulève la conservation de l'épopée provençale par des manuscrits uniques et, pour les deux premiers titres, anonymes, alors que le troisième est «signé» per Arnaut Vidal (*La malédiction du manuscrit unique: quelques réflexions sur trois textes longs de la littérature occitane médiévale*, pp. 39-51).

Giuseppina Brunetti discute en particulier les problèmes liés à l'édition critique des textes, en rappelant les questions soulevées par la *Chanson de Roland*, dont toutes les copies ont pu être éditées comme autant de manuscrits uniques (sous la direction de J. J. Duggan, 2005), puis par le *Tristan* de Béroul, dont elle analyse dans les détails l'épisode du rendez-vous sous le pin, puis le dialogue entre Iseut et Brangien, pour conclure avec une remarque sur l'intertextualité avec *Cligès* (*Publier le manuscrit unique: problèmes et exemples d'édition (avec une note sur le "Tristan" de Béroul)*, pp. 55-72).

Marie-Laure Savoye, qui en a entrepris l'édition complète, analyse le manuscrit BnF, fr. 12483, seul témoin conservé du *Rosarius*, une compilation dédiée à la Vierge qui compte, à l'état actuel, près de 40 000 vers. S'agissant d'un ouvrage riche en citations, les questions ecdotiques sont nombreuses, et concernent tant les textes dont aucun autre manuscrit n'est conservé que ceux dont la tradition est abondante (par exemple, le *Testament* de Jean de Meung). Mais la tâche de l'éditeur critique est encore compliquée par la recherche des modèles manuscrits, sans doute un grand livre-bibliothèque aujourd'hui perdu; l'auteur, un prédicateur dominicain originaire du Soissonnais, a séjourné à Paris, peut-être aussi à Poissy, ce qui permettrait de rattacher son œuvre à la bibliothèque royale (*Le "Rosarius" ou les vestiges du cabinet d'étude d'un prédicateur mondain*, pp. 73-87).

Le manuscrit 405 de la Bibliothèque Inguimbertaine constitue un témoignage exceptionnel d'une réception tardive du Moyen Âge. Comme le montrent Sébastien Douchet et Valérie Naudet, il s'agit d'un livre hybride à la fois dans sa fabrication, en tant que montage de manuscrits médiévaux, que pour les textes qu'il contient: *Beuve de Hantone*, deux fragments de la *Chevalerie de Judas Macchabee*, des séquences versifiées de la *Consolation* de Boèce traduite par Jean de Meung, deux fragments de *Gerbert de Metz*. Son «auteur», qui révèle ses intérêts et sa formation dans la préface qui ouvre le volume, est Hubert Gallaupe de Chasteuil, avocat général au parlement de Provence: condamné à l'exil à perpétuité en 1659, Hubert composa son ouvrage sans doute à Reims, où il vécut de 1665 à 1670 (*Comprenez qui pourra... La fabrique du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle dans le manuscrit 405 de la bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras*, pp. 89-112).

S'ouvrant directement sur la *Suite du Merlin*, le manuscrit fr. 227 de la BnF constitue un *unicum* dans la mesure où il fournit une version singulière de transition narrative: le dernier tiers de cette copie constitue en effet le passage de l'univers héroïque (caractérisé par les combats contre les Saxons) à l'univers breton (marqué plutôt par les aventures individuelles), en préparation du *Lancelot*. Noémie Chardonnens, Nathalie Koble et Patrick Moran consacrent la plus grande partie de leur analyse aux questions littéraires, sans pour autant négliger l'aspect matériel du manuscrit, qui semble confirmer, sinon une véritable césure, tout au moins une différence de traitement entre la première et la seconde partie (*L'invention du "Livre d'Artus": le manuscrit Paris, BnF, fr. 337*, pp. 115-135).

Bien que transmises l'une et l'autre par une seule copie, les deux versions manuscrites des *Neuf Preux*, composées vers la fin du *xv*<sup>e</sup> siècle, doivent être considérées comme le témoignage de la circulation d'un nombre très élevé de textes, à savoir leurs sources, latines ou françaises. Anne Salamon donne ici un aperçu de cette diffusion, en soulignant comment le motif des *Neuf Preux* donne une structure et organise un vaste matériau, historique, littéraire et biblique, en constituant une sorte de condensé des lectures qui intéressaient les lecteurs aristocratiques de cette époque (*Deux manuscrits uniques pour Neuf Preux*, pp. 137-146).

L'intérêt de ce recueil, et de chaque article en particulier, tient, me semble-t-il, dans les questionnements posés et dans l'approche résolument méthodologique: textes et manuscrits plus ou moins connus et analysés ici permettent de fait de revenir sur les questions que tout éditeur de texte doit se poser, portant sur l'«authenticité» du texte qu'il donne à lire: en découlent non seulement toute interprétation littéraire ou tout commentaire linguistique ou stylistique, mais jusqu'à notre vision de la production médiévale tout entière.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Ponctuer l'œuvre médiévale. Des signes au sens*, Études réunies par V. Fasseur et C. Rochelois, Genève, Droz, 2016, «Publications Romanes et Françaises» 267, 718 pp.

Issu d'un colloque qui s'est tenu à Pau en avril 2014, ce gros volume constitue une contribution remarquable dans le domaine des études sur la ponctuation médiévale, tant par l'approche, qui prend en compte les deux pratiques toujours en présence – à savoir la ponctuation du copiste et celle de l'éditeur moderne –, que par l'étendue du corpus examiné par les nombreux intervenants: la prise en compte par les contributeurs de diverses aires linguistiques (latin, italien, langue d'oïl, langue d'oc, anglais) et de nombreux genres littéraires offre en effet une vision en même temps précise – lorsque un seul texte est examiné – qu'élargie, dans la mesure où la réflexion théorique ne fait jamais défaut. Le recueil est divisé en trois parties, consacrées respectivement: aux signes de ponctuation, à la confrontation entre travail des copistes et travail des éditeurs, aux études de cas. Afin de garder des dimensions convenables, cette notice ne portera que sur les corpus français et provençal et ne donnera qu'un aperçu des richesses qui s'ouvrent au lecteur tant soit peu curieux d'un aspect essentiel dans la lecture et l'interprétation des textes.

Les marques «musicales» dans les pièces qui émaillent le *Jeu de Robin et Marion* s'avèrent essen-

tielles, car elles offrent au lecteur moderne, selon Olivier Bettens, non pas une aide immédiate à la compréhension, mais la vision des articulations du texte (pp. 119-133). La ponctuation musicale, en rapport cette fois avec la phrase poétique, intéresse aussi Gilles Dulong, qui interroge le corpus lyrique de l'*Ars nova* et préconise des lectures conjointes des deux plans du corpus lyrique du *xiv*<sup>e</sup> siècle (pp. 201-213). Dans les manuscrits des *Vers de la Mort* d'Hélinand et du *Despit du Monde* de Wautricquet de Couvin, destinés à la déclamation publique, Federico Saviotti relève, d'une part, l'imprévisibilité des lieux ponctués, et, d'autre part, la variété de fonction des signes les plus fréquents, point et comma (pp. 135-147).

L'étude des pratiques adoptées par les copistes de fabliaux permet à Francis Gingras de s'interroger sur l'éventuelle incidence de la forme d'un texte vernaculaire sur sa ponctuation (pp. 235-247). La prise en compte des signes de ponctuation peut s'avérer essentielle, comme le montre Danièle James-Raoul en analysant le manuscrit unique du *Roman de Silence*, dans la datation d'une copie, voire dans l'établissement d'une édition critique (pp. 249-265). Le projet d'édition de l'*Ovide moralisé* fournit à Yan Greub l'occasion pour vérifier les différentes fonctions des lettrines dans un corpus de manuscrits (structuration, soulignement, repérage, démarcation de types d'énoncés), et surtout pour en montrer l'intérêt dans une perspective de critique textuelle (pp. 267-279). Simone Ventura compare les marques de division macro-textuelle dans le manuscrit autographe du *Decameron* et dans le manuscrit VAT de la traduction de Laurent de Premierfait (pp. 281-298). Une charte liégeoise du *xiii*<sup>e</sup> siècle dont on conserve deux expéditions fournit à Nicolas Mazziotta l'occasion pour analyser les variantes dans la ponctuation et pour souligner avantages et inconvénients d'une édition électronique essayant de donner accès à celles-ci (pp. 299-316). Hélène Bui examine la ponctuation dans trois manuscrits de la *Somme Acé*, traduction du corpus de droit justinien remontant au *xiii*<sup>e</sup> siècle: au-delà de quelques différences de détail, le système apparaît stable et syntaxiquement cohérent (pp. 317-332). Le manuscrit-recueil BnF, fr. 1553, œuvre de quatre copistes différents, fournit un matériau vaste et hétérogène pour ce genre de recherches: Olivier Collet relève quelques régularités dans la fonction dévolue aux signes, sans que cela aboutisse à un véritable «système» de ponctuation (pp. 333-352). Yasmina Foehr-Janssens s'interroge sur la manière de ponctuer pour des lecteurs modernes les unités syntagmatiques dans les octosyllabes du *Roman des sept sages* (version K), et discute en particulier la ponctuation du Prologue (pp. 353-369). Une édition «à deux niveaux», qui montre tant la ponctuation du manuscrit médiéval que celle adoptée par l'éditeur critique, est aujourd'hui possible grâce aux nouveaux systèmes d'édition numérique: c'est ce que préconise Cinzia Pignatelli, à partir de l'exemple du ms. fr. 24430 (*Relation de la prise de Saint-Jean d'Acre*, pp. 371-387). C'est dans un corpus de textes en ancien français que Thomas Verjans analyse d'abord les pratiques de ponctuation des éditeurs critiques, pour mesurer ensuite leur adéquation aux acquis de la linguistique diachronique (pp. 389-413). Maria Careri revient sur la ponctuation du chansonnier L, dont elle souligne l'intérêt même dans une édition moderne (pp. 403-413). Toujours dans le domaine de la lyrique occitane, Sergio Vatteroni examine le rapport entre la ponctuation dans les chansonniers lyriques et celle adoptée par les éditeurs critiques (pp. 415-433).

La ponctuation d'un texte, à plus forte raison d'un texte scientifique, reflète et détermine en même temps son interprétation: Christine Silvi analyse les énumérations de mots dans la version du *Secret des secrets* contenue dans le ms fr. 1822 de la BnF, et leur ponctuation dans les éditions modernes, souvent très discordantes (pp. 451-471). Véronique Dominguez étudie les marques d'interrogation dans le manuscrit unique du *Jeu d'Adam*, et en montre les retombées sur l'interprétation du texte (pp. 521-537). Aux yeux de Laetitia Tabard, les marques de ponctuation dans les textes dialogués d'Eustache Deschamps risquent de brouiller la répartition des différentes voix, alors que cette ambiguïté serait recherchée et ferait sens (pp. 539-556). En analysant les choix adoptés par les éditeurs des *xix<sup>e</sup>* et *xx<sup>e</sup>* siècle pour ponctuer quelques passages de la chanson d'Aspremont, Blandine Longhi en mesure les conséquences dans l'expression des émotions et dans la «dramatisation» de l'action (pp. 557-571). Vanessa Obry adopte une approche analogue, mettant en rapport les choix des éditeurs et la ponctuation du manuscrit médiéval, afin de vérifier la perception actuelle du style brisé et de la polyphonie des voix dans *Guillaume de Dole* de Jean Renart (pp. 573-590). La relation stricte entre ponctuation et syntaxe amène Jean-Marie Fritz à souligner les particularités du genre de la fatrasie: à ses yeux, seul le choix de ne pas ponctuer les éditions critiques préserverait le non-sens poursuivi par les auteurs médiévaux (pp. 591-605). Cette même option devrait s'imposer, selon Christopher Lucken, pour la poésie de Charles d'Orléans, qui ne mérite pas d'être soumise aux lois d'un découpage purement logique (pp. 607-628).

En fin de volume, on trouvera une précieuse *Orientation bibliographique*: la section «Études» en particulier (pp. 678-695) réunit presque 250 titres, livres et articles, qui rendront les plus précieux services tant aux éditeurs de textes qu'aux linguistes et aux historiens du livre manuscrit.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Medieval Thought Experiments. Poetry, Hypothesis, and Experience in the European Middle Ages*, Ph. Knox, J. Morton, and D. Reeve (eds), Turnhout, Brepols, 2018, «Disputation» 31, VIII-340 pp.

Le volume rassemble douze contributions issues d'un colloque tenu à Oxford en 2015. L'*Introduction: Textual Experiments, Thinking with Fiction*, par Jonathan Morton, pp. 1-20, précise le sens qu'il faut donner à l'expression «thought experiment» en particulier en littérature: la fiction est en quelque sorte une expérience, un scénario hypothétique destiné à susciter une réaction en sollicitant l'imagination du lecteur. J. M. ajoute: «We are employing the term as a provocation, as an invitation to think about the many different ways in which the hypothetical and the fictional could be used as tools for thought» (p. 6).

Parmi les articles qui suivent plusieurs concernent des œuvres et des auteurs appartenant ou liés à l'aire française. John Marenbon, *Thought Experiments with Unbelief in the Long Middle Ages*, pp. 21-40, à propos, entre autres, des *Collationes* d'Abélard. Marco Nievergelt, *Can Thought Experiments Backfire? Avicenna's Flying Man, Self-Knowledge, and the Experience of Allegory in Deguileville's «Pèlerinage de vie humaine»*, pp. 41-69. Alice Lamy, *The Conception of the World in «Placides e Timéo»*, pp. 99-119. Julia Bourke, *Affective Meditation in Hand Mnemonics and Devotional*

*Texts, from «Amor Dei» to Fear of Judgement*, pp. 141-171, en particulier sur des textes cisterciens. Gustav Zamore, *Bonaventure's Thought Experiment: The Use of «Synderesis» in the «Itinerarium mentis in Deum», the Ineffability Topos, and Francis's Stigmata*, pp. 173-195. Francesca Southerden, *The Art of Rambling: Errant Thoughts and Entangled Passions in Petrarch's «The Ascent of Mont Ventoux» («Familiars» IV, 1) and «RVF»* 129, pp. 197-221. Philip Knox, *Desire for the Good: Jean de Meun, Boethius, and the 'homme devisé en deux'*, pp. 223-250. Gabrielle Lyons, *Interpretation all the Way Down: Fabliaux and Medieval Exegesis*, pp. 251-271. Daniel Reeve, *Queer Arts of Failure in Alan of Lille and Hue of Rotelande*, pp. 273-296. Index aux pp. 329-339.

[G. MATTEO ROCCATI]

Jean-Pierre Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée Médiévale 1)*, Paris, Champion, 2017, «Essais sur le Moyen Âge» 65, 414 pp.

Cette nouvelle édition du précieux livre de 1992 constitue une véritable mise à jour d'une des références des spécialistes de l'épopée, et plus en général des médiévistes: loin de se limiter à compléter la bibliographie par un nombre important de titres parus après cette date (pp. 369-394), Jean-Pierre Martin a repris son texte dans le détail, en précisant certains aspects, en complétant les notes, en tenant compte des nouvelles éditions publiées au cours des dernières années. Un travail difficile et sans doute parfois fastidieux dont il faut lui être reconnaissant. Il ne nous semble pas inutile d'en donner une sorte de fiche de lecture, qui rendra certainement service aux plus jeunes, mais qui ne sera sans doute pas inutile aux chercheurs plus chevronnés.

L'*Introduction* (pp. 9-26) rappelle les concepts et termes en jeu, en abordant quelques questions définitionnelles (motifs narratifs et motifs rhétoriques, qui correspondent aux deux parties du volume) et en précisant le corpus retenu (Raoul de Cambrai, Orson de Beauvais, Aye d'Avignon, Garin le Lohere, Gerbert de Metz).

Après avoir montré l'insuffisance de l'approche et des classifications des folkloristes, qui ne sauraient être appliquées à la chanson de geste (L'approche des folkloristes, pp. 29-49), J.-P. Martin analyse *Les modèles structuraux* (pp. 51-74), qui lui paraissent plus rentables, dans la mesure où ils séparent personnages et fonctions et surtout tiennent compte de la hiérarchie et de la syntaxe de leur emploi. Dans cette optique, le motif narratif s'avère être une unité complexe, marquant un changement dans la diégèse. Un épisode typique de la chanson de geste – le combat singulier entre deux champions – permet ensuite d'aborder des questions plus précises: la délimitation du motif épique, ses contextes, la définition des acteurs et des clichés narratifs, la variabilité même des motifs. Loin d'être «figés dans un schéma immuable» (p. 111), ceux-ci ne s'adaptent à des récits très divers qu'au prix de transformations de surface importantes; s'il s'agit de motifs épiques au sens propre, c'est parce qu'ils reflètent la réalité du monde féodal (*Essai d'anatomie*, pp. 75-112). C'est donc une véritable «syntaxe» qui organise les motifs, en nombre somme toute limité, dans le corpus épique (*Description sommaire de l'organisme narratif*, pp. 113-139). D'autre part, l'environnement où un motif donné est inséré permet une quantité éle-

vée de modifications: le sens même du motif varie dans ces cas, pouvant être dédoublé, renversé, éventuellement subverti jusqu'à devenir comique; cette richesse sémantique est à l'origine même de tendances thématiques à la fois vastes et souples (*Des motifs aux thèmes*, pp. 141-171).

La deuxième partie envisage les motifs, d'abord, en considérant leur forme linguistique (*Structures d'expression*, pp. 175-213). La discussion porte sur la possibilité d'isoler les motifs de ce point de vue, puis sur les critères permettant de reconnaître les formules par le retour de lexèmes ou clichés, sous des variations parfois importantes, enfin sur les figures rhétoriques récurrentes. Le rôle du narrateur est analysé dans ses prises de parole privilégiées: prologue, épilogues, mais aussi «prologues internes» qui relancent le récit par le recours à des motifs non nécessairement épiques (*reverdie* ou cour plénière, par exemple); tous ces passages exigent par ailleurs la collaboration entre narrateur et public – toujours présent dans le texte – afin de décrypter l'histoire racontée (*Paroles du narrateur* (pp. 215-261). Les règles rhétoriques propres aux discours des personnages sont examinées à partir du motif «offre de présents», qui permet d'envisager une approche globale de certains discours stéréotypés de la chanson de geste: contenu du don, articulation du discours direct, actes de parole. Ces propos reflètent les règles des institutions sociales, ainsi que celles du genre épique (*Paroles des personnages*, pp. 263-295). Une fois constatée l'existence de motifs proprement «rhétoriques», l'analyse essaie d'en déceler l'évolution et l'intérêt au sein d'une tradition textuelle donnée: il apparaît ainsi que la fixité de ces expressions – littéraires plus qu'orales – est en quelque sorte un leurre: à partir d'un stock reconnaissable, les auteurs réalisent individuellement «une topique propre au genre épique» (p. 323), en en faisant un véritable moyen d'expression poétique (*Les paroles gelées*, pp. 297-323).

La conclusion permet, en quelques pages seulement (pp. 325-332), de saisir la portée d'une étude qui dédouble les angles d'attaque, mais dont l'unité repose sur l'objet même de l'analyse: de fait, la prise en compte des motifs narratifs (en partie tirés du folklore, en partie créés en propre par le genre lui-même) et des motifs rhétoriques (qu'il soient rattachés à l'expression orale ou qu'ils relèvent d'une véritable forme poétique) permet de reconnaître, d'une part, les traits propres d'un genre littéraire capital au sein de la production médiévale, de l'autre de percevoir une vision du monde et l'imaginaire même de la société féodale.

On soulignera aussi l'intérêt des annexes: *Motifs narratifs* (pp. 335-349), *Motifs rhétoriques* (pp. 351-363); le *Lexique des principales notions théoriques utilisées* (pp. 365-367) constitue un glossaire utile méritant d'être constamment consulté au cours de la lecture.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Alain Corbellari, *Prismes de l'Amour courtois*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2015, «Essais», 120 pp.

Ce petit volume, brillant et documenté, fait le point sur une notion galvaudée, que l'on préférerait éviter dans les dernières décennies, le sens restreint que lui avait donné Gaston Paris ayant été oublié. Après avoir retracé l'«invention» de l'expression (1883), l'A. a la met en relation avec les sources et la situe par rapport aux réalités analogues dans l'Antiquité et dans d'autres civilisations (*Kama Sutra* indien et littérature arabe).

Il parcourt ensuite les moments fondamentaux et les textes dans lesquels elle s'est incarnée: les troubadours, André le Chapelain, Chrétien de Troyes, *L'exception tristanienne*. À la fin de ce parcours, un chapitre de synthèse propose «de décliner l'amour courtois sous les trois espèces de la *fin amor*, de la *fole amor* et de la *bone amor*» (p. 80). Viennent après encore trois chapitres consacrés à *L'occultation de l'amour courtois* (fabliaux, condamnation d'Etienne Tempier, Adam de la Halle, Christine de Pizan, Alain Chartier), à sa reprise par Guillaume de Machaut et du xvi<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècle (de Ronsard à Flaubert et Baudelaire), enfin au xx<sup>e</sup>: Breton et deux essayistes qui ont tenté de «reprenre l'exégèse [de la légende] à nouveaux frais pour retourner comme un gant la démonstration de Rougemont et affirmer la positivité du parcours de Tristan et Iseult» (p. 106), Michel Cazenave et Michel Clouscard. Le discours est constamment nourri de la discussion, toujours rapide (sans notes, une bibliographie, pp. 115-118, liste les ouvrages cités), des travaux critiques qui ont enrichi l'interprétation du concept.

[G. MATTEO ROCCATI]

Milena Mikhailova-Makarius, *Le présent de Marie, Lecture des "Lais" de Marie de France*, 2<sup>e</sup> édition remaniée, Genève, Droz, 2018, «Courant critiques» 1, 168 pp.

Cet essai a été publié une première fois en 1996 (avec une introduction par Roger Dragonetti). La bibliographie a été enrichie et la lecture commentée des *lais* proposée alors a été revue et remaniée, tout en gardant l'approche et les articulations d'origine (voir l'analyse détaillée qu'en avait donnée Ingrid De Pourc: "Studi francesi" XLII, 1998, n. 126, pp. 542-543).

[G. MATTEO ROCCATI]

«Reinardus» 29, 2017, pp. 284.

Nous rendons compte ici des articles concernant le Moyen Âge.

Le volume s'ouvre avec une contribution de Paola Cifarelli (*Formes brèves et mise en prose. Le cas des "Herberies"*, pp. 1-15), qui étudie les rapports entre le *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf et la prose anonyme transmise par le ms. Paris, BnF, fr. 19152. L'A. montre qu'une opération de dérimage a été réalisée au moyen de deux procédés: la technique du dévers et la transposition libre; en même temps, l'enchâssement de traces de versification dans les séquences correspondant à la section en prose du *Dit* semble reproduire les effets de polyphonie évoqués par l'alternance vers/prose chez Rutebeuf, tout en relevant d'un souci d'expérimentation stylistique et de resémantisation. Une hypothèse de datation du texte anonyme est également proposée.

L'analyse des sources et des techniques de composition du *Liber de natura rerum* fait l'objet de l'essai de Mattia Cipriani («In dorso colorem habet inter viridem et ceruleum». «*Liber rerum*» e osservazione zoologica diretta nell'enciclopedia di Tommaso di Cantimpré, pp. 16-98). L'A. se focalise sur une *autoritas* anonyme, désignée par Thomas de Cantimpré par la mention *Liber rerum*: ce petit livre de propriétés, sans doute rédigé dans les régions de l'Europe du Nord dans le but d'instruire les religieux à travers un langage essentiel, constitue le moyen privilégié par lequel l'écrivain brabançon introduit dans son ouvrage des amplifications fondées sur l'observation

directe de la nature, en se distinguant ainsi de la plupart des encyclopédistes de son temps.

Antoine De Proft («*Au feu, à la cloche et au filet*», *Chasser la bécasse des bois au Moyen Âge et à l'aube des Temps Modernes*, pp. 99-119) passe en revue les pratiques de chasse à la bécasse illustrées dans les traités cynégétiques et les manuels scientifiques médiévaux et modernes. D'après les sources prises en examen, cet oiseau, qualifié de gibier sot, peut facilement être capturé au moyen de filets, de leurres sonores et d'autres engins se démarquant parfois par leur singularité: la curieuse pratique de la «follastrerie», dont la première description remonte aux *Livres du Roy Modus et de la Royné Ratio*, véhiculerait une mise en garde édifiente aux hommes qui, tout comme les bécasses, se laissent naïvement piéger par le diable.

Antonella Sciancalepore (*Hawks and Knights. (De) constructing knightly identity through animals in French chivalric literature (12th-13th century)*), pp. 120-141) se penche sur le mécanisme d'identification réciproque mis en place entre les chevaliers et les oiseaux de proie dans les chansons de geste et les romans médiévaux. L'A. souligne que, dans la littérature chevaleresque, les faucons, les autours et les éperviers ne sont pas seulement des symboles de l'aristocratie, car ils participent aussi de la définition du statut des chevaliers: selon un processus d'humanisation de l'animal et d'animalisation de l'être humain, le rapace incarne le comportement du chevalier au point d'en constituer le double, tandis que l'homme se juxtapose à l'oiseau en enrichissant son identité de qualités animalières.

Après avoir examiné le cas de la licorne et du rhinocéros auxquels les auteurs anciens renvoient en utilisant indifféremment les termes *unicornus*, *monoceron* et *rinoceron*, Richard Trachsler (*Du lynx à l'once. Animaux réels et créatures symboliques*, pp. 142-163) se focalise sur un autre exemple de dénominations échangeables: le lynx et l'once. Étymologiquement liés, ces deux prédateurs au pelage tacheté sont très différents, mais peu connus en Occident; de ce fait, en dehors du domaine de la pelleterie, les auteurs médiévaux désignent souvent négativement la même créature par trois mots qui prêtent à malentendu (*lynx*, *once*, *loup cervier*).

Une autre confusion zonymique – celle qui intéresse l'escargot et la tortue (*limax*, *testudo* et *tortuca*) – retient l'attention de Sébastien De Valeriola (*L'escargot dans les encyclopédies médiévales. Les conséquences zoologiques d'une confusion lexicale*, pp. 164-200). L'A. travaille sur quelques-unes des plus importantes encyclopédies médiévales dans le but de préciser les contours d'une évolution sémantique embrouillée, qui se reflète aussi dans les enluminures accompagnant les notices relatives aux termes en question; l'ambiguïté lexicale qui caractérise les sources latines ne disparaît pas complètement avec le passage au vernaculaire et les renseignements fournis par les encyclopédistes sont souvent à la base d'images très éloignées de la réalité.

Une approche iconographique amène Olga Vassileva-Codognet («*In lacu leonum*»: fosse, tanière, parc ou ménagerie?, pp. 201-231) à analyser l'évolution du motif biblique de Daniel dans la fosse des lions. La représentation paléochrétienne schématique du prophète se transforme sous l'empreinte d'un plus grand réalisme au cours du *xiv<sup>e</sup>* et du *xv<sup>e</sup>* siècle: l'aplat d'encre noire qui évoque la caverne et la tanière des fauves se métamorphose ainsi en des constructions de type puits/citernes, mais aussi en des ménageries idéales et en des parcs édeniques ressemblant aux réserves de chasse de l'époque.

Paul Wackers (*Animals as Images in Medieval Mirrors of Sins*, pp. 247-261) s'interroge sur la fréquence et la typologie des images animalières dans un *corpus* de sept textes en moyen néerlandais. En particulier, l'A. observe que les animaux sont employés pour se référer au Christ, aux péchés, aux diables, mais surtout aux qualités des êtres humains; deuxièmement, il remarque que les animaux jouent le rôle d'exemples (leur comportement est mis en contraste avec celui des hommes), mais aussi de métaphores (ils partagent avec les hommes les mêmes propriétés) et d'allégories (les animaux sont comme les hommes et constituent un guide pour découvrir la réalité).

En conclusion, Clara Wille (*Le Vultur dans le "De Animalibus" d'Albert le Grand*, pp. 262-282) consacre son étude au *De Animalibus* d'Albert le Grand. Après avoir illustré la structure de l'ouvrage, qui ajoute au commentaire des dix-neuf livres du *De Animalibus* de l'Aristote arabo-latin sept livres supplémentaires traitant les animaux par ordre alphabétique, l'A. souligne que parfois les informations concernant un animal donné dans la première partie entrent en conflit avec celles présentées dans les derniers livres. L'exemple du traitement du «vautour» est emblématique à ce sujet: il permet de démontrer que le philosophe dominicain transmet fidèlement la matière aristotélicienne sans pour autant renoncer à l'adapter aux conditions modernes de la science naturelle.

[ELISABETTA BARALE]

Mattia Cavagna, *La "Vision de Tondale" et ses versions françaises (xiii<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles). Contribution à l'étude de la littérature visionnaire latine et française*, Paris, Champion, 2017, «Nouvelle Bibliothèque du *xv<sup>e</sup>* siècle» 118, 673 pp.

Texte fondamental au sein de la littérature visionnaire médiévale, la *Vision de Tondale* a connu une transmission aussi prolongée que variée, en latin et dans seize langues européennes, du *xiii<sup>e</sup>* siècle jusqu'à la fin du *xv<sup>e</sup>*. Après avoir édité en 2008 les versions de Jean de Vignay, David Aubert et Regnaud le Queux ("Studi francesi" 157, 2009, p. 152), Mattia Cavagna offre ici un remarquable volume de synthèse, prenant en compte l'ensemble de la tradition, latine et française, du texte. Composée en 1149 par un moine irlandais, «Frater Marcus», la version originale de la *Visio* (V1) a été enchâssée, sous une forme abrégée, dans le *Chronicon* d'Hélinand de Froidmond (début du *xiii<sup>e</sup>* siècle), puis dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (V2); une troisième version latine, très abrégée (V3), se lit enfin dans le *Speculum morale* du pseudo-Vincent de Beauvais (début du *xiv<sup>e</sup>* siècle). Chacune de ces rédactions successives est à l'origine d'une ou de plusieurs traductions françaises (onze au total): deux des plus tardives (H, «version homilétique», début du *xv<sup>e</sup>* siècle, et G, de David Aubert, 1475) dérivent de V1; six traductions remontent à la version de Vincent de Beauvais: L, J, A, V, T, M; la traduction de Regnaud le Queux, de 1480 (Q), est basée sur V3; alors que pour les deux textes qui restent (P et D) il est impossible de remonter au modèle. Ces quelques données donnent déjà la mesure de l'ampleur et de la complexité du corpus abordé par Mattia Cavagna, auquel on reconnaîtra d'entrée de jeu les qualités de la clarté et de la rigueur, qui se reflètent dans l'organisation interne de son ouvrage, articulé en deux parties, la première partie ayant pour objet la source, la seconde les versions françaises.

L'analyse des trois versions latines (chapitre 1) s'articule en paragraphes consacrés aux auteurs, aux datations, aux contextes culturels de production et de transmission. Pour la version originale, M.C. s'intéresse aussi aux sources et circonstances de composition, au schéma narratif et au contenu; les deux rédactions de V2 sont soumises à une collation qui permet d'en mesurer les écarts. Au total, le texte latin est transmis par plus de 150 manuscrits; dans sa présentation, M.C. prête une attention particulière au contenu des manuscrit-recueils, en les rangeant en trois catégories: recueils théologiques, didactiques, dévotionnels; recueils hagiographiques, recueils d'exempla, de miracles, de récits visionnaires; sans oublier le passage à l'imprimé de la version de Vincent de Beauvais, très précoce, à partir de 1472 *ca.* Le deuxième chapitre situe d'abord la *Visio* dans la production visionnaire précédente, qui comprend entre autres l'*Apocalypse de saint Paul* et le livre IV des *Dialogues* de Grégoire le Grand, afin de mettre en relief la récurrence des motifs: mort temporaire, séparation de l'âme et du corps, voyage dans l'au-delà avec un guide surnaturel, retour au corps, mise par écrit de l'expérience. M.C. met l'accent sur trois aspects fondamentaux, dont il compare le traitement dans l'ensemble du corpus latin: le statut narratif du visionnaire, protagoniste de l'extase, du voyage et de la révélation, et en même temps responsable de sa transmission écrite; la description spatiale de l'au-delà, divisé entre espaces infernal et paradisiaque; son organisation quadripartite: purgatoire, enfer, lieux d'attente, paradis. Sur cette toile de fond, le chapitre 3 élargit encore le terrain d'enquête par la prise en compte des textes médiévaux proches de la littérature visionnaire: on soulignera l'essor remarquable que la *Visio* a connu au *xv<sup>e</sup>* siècle, dont témoignent tant le nombre des manuscrits conservés (87) que les échos littéraires sous des formes parfois très diverses dans l'Europe entière; une première réaction parodique et satirique, représentée en France par le *Songe d'enfer* de Raoul de Houdenc ou le *Dit du pet au vilain* de Rutebeuf, est suivie de la vaste tradition des voyages allégoriques: M.C. rappelle l'œuvre de Raoul de Houdenc, Huon de Méry, Rutebeuf, Baudouin de Condé, Jean de la Mote, Guillaume de Digulleville, jusqu'aux deux traités anonymes, *Purgatoire des mauvais maris* et *Enfer des mauvaises femmes* (seconde moitié du *xv<sup>e</sup>* siècle), sur lesquels l'influence de la *Vision* paraît vraisemblable.

La seconde partie est consacrée, comme on l'a dit, aux onze versions françaises, classées et étudiées singulièrement: étalées entre la fin du *xiii<sup>e</sup>* et la fin du *xv<sup>e</sup>* siècle, elles sont éditées en partie seulement. M.C. en offre plusieurs classements: par source, par nombre de témoins, par région d'origine, et encore par public envisagé (contexte clérical ou laïc, voire princier). Chaque texte est ensuite présenté dans les détails: tradition manuscrite, source, adaptation du contenu.

La maîtrise d'un ensemble très vaste de textes permet à M.C. de faire le point sur un certain nombre de questions ayant trait à l'histoire de la spiritualité – on n'oubliera pas son retour sur la question de la «naissance du Purgatoire» – et à l'histoire littéraire du Moyen Âge, mais aussi d'ouvrir des pistes de recherche: les jalons qu'il a posés et les informations détaillées qu'il offre, entre autres sur des versions françaises encore inédites de la *Vision*, permettront de (re) lire un certain nombre de textes et de les interpréter à la lumière d'un ouvrage qui a certainement exercé une influence prolongée sur les œuvres médiévales.

Outre quelques Annexes et Index, la Bibliographie, remarquable, occupe les pp. 585-653.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à Jean-Pierre Bordier.* Études réunies par C. Croizy-Naquet, S. Le Briz-Orgeur et J.-R. Valette, Paris, Champion, 2017, «Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge» 121, 589 pp.

È da salutare con grande favore la pubblicazione di questo volume miscelaneo, con il quale una trentina tra allievi, colleghi e amici omaggiano Jean-Pierre Bordier, grande studioso delle forme teatrali dell'Europa tra il *x* e il *xvi* secolo. Si tratta di una materia che notoriamente si può affrontare solo e soltanto se si è in grado di essere, di volta in volta e al contempo, filologo, linguista, antropologo, sociologo, storico, storico della letteratura: esattamente come ha saputo fare nel corso della sua carriera Bordier, attraverso una varietà di approcci metodologici che si riflette sia nella struttura complessiva del volume sia nei singoli saggi che lo compongono.

Dopo una davvero densa ed esauriente «Bio-bibliographie de Jean-Pierre Bordier» (pp. 12-23, a firma di Stéphanie Le Biz-Orgeur) e dopo un apprezzabile e chiara «Présentation des contributions» (pp. 25-35, per le cure di Catherine Croizy-Naquet e Jean-René Valette), l'opera si articola in tre macrosezioni: la prima (la più ampia) è dedicata alle forme propriamente teatrali tra il *xii* e il *xvii* secolo, seguendo il corso del «long Moyen Âge» caro a Jacques Le Goff, e cercando – dai più antichi drammi liturgici e fino a Corneille e al teatro di devozione del *xvii* secolo e oltre – «la manière dont le jeu dramatique donne à voir et à entendre», contribuendo così «à fixer un certain nombre de jalons dans l'histoire des formes théâtrales» (p. 26); la seconda si sviluppa intorno alla nozione di *teatralità*, intesa come «teatro fuori dal teatro», come presenza di una «qualità teatrale» in una serie di testi i più variegati; la terza si concentra su altre vie della «rivelazione», con particolare attenzione per la *letterarietà* come segno e manifestazione di senso.

Voglio segnalare in particolare le interessanti osservazioni di Gilbert Dahan sui meccanismi che portano il *jeu* del primo Medioevo a uscire dalla liturgia per sfociare nell'universo del teatro, verificando che cosa significhi (dal punto di vista della morfologia) il delicato passaggio dal dramma liturgico al *jeu dramatique* (*Temps sacré, temps profane, temps du théâtre de la liturgie au jeu*, pp. 39-50).

Chiudono il volume alcuni indici che si rivelano e uno strumento davvero utile per l'addetto ai lavori e un mezzo per orizzontarsi a disposizione del lettore: «Index des noms et des œuvres» (pp. 541-573); «Index des citations bibliques» (pp. 577-578); «Index des cotes de manuscrits et des références d'imprimés anciens» (pp. 579-584).

[GIUSEPPE NOTO]

*Charlemagne: les temps, les espaces, les hommes. Construction et déconstruction d'un règne*, R. Grosse, M. Sot (dir.), Turnhout, Brepols, 2018, «Haut Moyen Âge», 34, 606 pp.

Ce gros volume rassemble les actes d'un colloque tenu à l'Institut Historique Allemand à Paris en 2014

à l'occasion du 1200<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Charlemagne. Le but était «de situer le demi-siècle de son gouvernement dans un jeu d'échelle spatial et temporel, en faisant la part des traditions et des innovations et en donnant une meilleure place aux périphéries et aux laboratoires qu'elles ont pu constituer» (Rolf Grosse, *Les cendres de Charlemagne*, pp. 11-15, à p. 15). L'ouvrage réunit près d'une trentaine de contributions et est articulé en six sections: «Penser et organiser le pouvoir», «Représenter le pouvoir», «Uniformisation et résistances», «À l'est et au sud: modèles, émulation, innovation», «Communications et réseaux», «Anticipations et héritages». À côté de travaux consacrés aux instruments et aux méthodes de gouvernement de l'empire (notamment à propos des capitulaires et de leur constitution en corpus normatif: Philippe Depreux, *Charlemagne et les capitulaires: formation et réception d'un corpus normatif*, pp. 19-41), plusieurs autres traitent de sa dimension culturelle, en particulier dans les domaines de l'architecture, de l'iconographie et de la production de manuscrits. On retiendra plus particulièrement les communications suivantes, pour leur intérêt dans une perspective longue d'histoire des perceptions et des modes de pensée. Carine Van Rhijn, *Charlemagne's «correction»: A Local Perspective*, pp. 43-59, concernant l'idée de réforme qui imprègne la politique du règne et les témoignages, rares, de son impact aux niveaux inférieurs de la société (comme certains manuscrits, tel le BnF lat. 1012, un «handbook for local priests», p. 56). Maximilian Diesenberger, *Karl der Grosse und die Predigt*, pp. 81-99, à propos de l'attention à l'égard de la prédication, instrument de réforme, notamment pour le contrôle des *potentiores*. Sumi Shimahara, *Charlemagne, premier souverain chrétien commanditaire d'exégèse biblique?*, pp. 101-117, sur le renouveau carolingien des commentaires bibliques. Rosamond McKitterick, *Charlemagne, Rome, and the Management of Sacred Space*, pp. 165-179: au-delà des reprises littéraires, la référence privilégiée à la liturgie romaine (saints, lectures, rituels, dévotion impériale) et à la papauté sont les signes de l'intégration à la *Francia* de la mémoire sacrée de Rome. Warren Pezè, *Un faussaire à la cour: hérésie et falsification pendant la controverse adoptianiste*, pp. 193-226: l'article examine la tradition manuscrite du *De Trinitate* d'Hilaire de Poitiers à la lumière des accusations carolingiennes de falsification portées contre Felix d'Urgel, il s'arrête notamment sur la querelle qui opposa au début du *xviii*<sup>e</sup> siècle le jésuite Barthélémy Germon et le mauriste Pierre Constant «sur les corruptions des hérétiques» (p. 208). C'est la «légitimité de la science philologique» (p. 194) qui était en cause: «Germon propose de remettre le choix des variantes textuelles au magistère (...). La méthode mauriste, en revanche, repose sur un probabilisme épistémologique d'inspiration port-royaliste, pour lequel la certitude philologique, la probabilité qu'un jugement porté sur une variante ou une datation soit vrai, n'est pas d'ordre métaphysique, mais moral» (pp. 210-211). Florian Hartmann, *«A textual Community»? Zur Lukrezrezeption karolingischer Gelehrter*, pp. 371-384: le *De rerum natura* était oublié depuis Isidore de Séville, un manuscrit carolingien et ses annotations témoignent de l'intérêt que Lucrèce a suscité dans le milieu lettré gravitant autour de la cour de Charlemagne. Le fait est d'autant plus significatif que Lucrèce disparaîtra de nouveau après le *ix*<sup>e</sup> siècle jusqu'à sa redécouverte par Poggio Bracciolini en 1417. Charlotte Denoël, *La parole révélée: essai sur la symbolique visuelle du livre dans les livres d'Évangiles de l'époque de Charlemagne*, pp. 477-505,

sur les valeurs, multiples et spécifiques, de la représentation figurée du livre, notamment ouvert et portant des inscriptions, omniprésente dans les miniatures accompagnant les évangiles. Richard Matthew Pollard, *Charlemagne's Posthumous Reputation and the «Visio Wettini»*, 825-1857, pp. 529-549, retrace la réception, du *ix*<sup>e</sup> au *xviii*<sup>e</sup> siècle, du passage concernant la punition de Charlemagne et relativise l'impact de l'image de l'empereur qu'elle véhicule, perçue comme réellement négative seulement dans les temps modernes, depuis l'édition de Mabillon en 1677. *Index des noms de personnes et de lieux* aux pp. 591-605.

[G. MATTEO ROCCATI]

*Coopétition. Rivaliser, coopérer dans les sociétés du haut Moyen Âge (500-1100)*, R. Le Jan, G. Bühner-Thierry, S. Gasparri (dir.), Turnhout, Brepols, 2018, «Haut Moyen Âge» 31, 424 pp.

Le volume est d'intérêt fondamentalement historique et le concept sur lequel il est centré a été théorisé d'abord dans le domaine économique, dans le cadre de la théorie des jeux: le «terme *coopétition* a été forgé à la fin des années 1980 pour décrire la poursuite simultanée d'actions coopératives et compétitives par des acteurs économiques» (R. Le Jan, *Coopétition. Rivaliser, coopérer sans les sociétés du haut Moyen Âge: réflexions préliminaires*, pp. 9-20, à p. 9). Il peut avoir toutefois une application plus large. Les contributions rassemblées, un peu plus d'une vingtaine, sont classées en trois parties correspondant à trois périodes: 550-650, *ix*<sup>e</sup> siècle, 1050-1120. Elles examinent des cas particuliers au niveau des stratégies mises en œuvre par les acteurs. Une traite en revanche de la perception de ce genre de situations telle qu'elle apparaît dans un texte «littéraire»: H.-W. Goetz, *Grégoire de Tours: (comment) a-t-il perçu une «coopétition»?», pp. 49-60. L'étude passe en revue des exemples de rivalité et d'alliance, donc de «coopétition» possible, décrits par Grégoire en s'arrêtant sur sa manière de les présenter. Elle conclut que ce concept anachronique ne rend pas compte de la vision partisane et religieuse de l'auteur.*

[G. MATTEO ROCCATI]

*Confiance, bonne foi, fidélité. La notion de «fides» dans la vie des sociétés médiévale (vi<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles)*, W. Falkowski, Y. Sassier (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, «Rencontres, 364, Série Histoire, 4», 390 pp.

Le volume réunit les actes de deux journées d'études organisées dans le cadre de l'Institut Catholique d'Études Supérieures de La Roche-sur-Yon en 2011 et 2012, il comprend près d'une vingtaine de communications portant sur une notion qui est, dans la latinité classique et les auteurs médiévaux qui s'en réclament, la clé de voûte des relations sociales: «le comportement sincère et droit, notamment le respect de l'engagement pris, vertu essentielle, chez le gouvernant à la *fides* duquel (...) est confiée la *res publica*» (Yves Sassier et Woyciech Falkowski, *Avant-propos*, pp. 7-11, à p. 10). Dans le cadre de la *rassegna*, on retiendra plus particulièrement la contribution de Jacques Verger, «*Juramentum*» et «*fides*» dans les statuts universitaires français du Moyen Âge, pp. 275-291, sur les serments universitaires, et les suivantes, portant sur des textes

«littéraires». Hervé Oudart, *Le serment des cités des Gaules au roi mérovingien du VI<sup>e</sup> siècle. Un fondement oublié de la domination royale franque ?*, pp. 13-49, étude des récits de Grégoire de Tours. Pascal Gourgues, «Fides» et gouvernement de la «res publica» au X<sup>e</sup> siècle, pp. 137-167, portant sur l'Histoire de Richer de Reims. Yves Sassier, *Fidélité au roi. Abbon de Fleury, Fulbert et Yves de Chartres*, pp. 179-191, s'appuyant notamment sur les lettres. Guillaume Bernard, «Fides» et royauté chez les moralistes du XIII<sup>e</sup> siècle. L'exemple de Vincent de Beauvais, pp. 225-237, à propos du *De morali principis institutione* (1260-1264), «miroir du prince» dédié à Louis IX et à son gendre Thibaut de

Champagne. Martin Aurell, *Foi et perfidie à la croisade albigeoise selon les troubadours*, pp. 239-256, d'après la trentaine de chansons hostiles à la politique pontificale et aux envahisseurs septentrionaux. Mary C. Sommers, «Fides» as «Fidelitas» in Thomas Aquinas, pp. 341-355. Olivier Hanne, *La «fides» des Sarrasins et l'«īmām» des musulmans dans deux traductions latines du Coran (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 357-374, sur les traductions de Robert de Ketten (1143) et de Marc de Tolède (1210). *Index des noms communs et des noms de personnes* aux pp. 375-377 et 379-380.

[G. MATTEO ROCCATI]

## Quattrocento

### a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

Anneliese Pollock Renck, *Female Authorship, Patronage, and Translation in Late Medieval France. From Christine de Pizan to Louise Labé*, Turnhout, Brepols, 2018, «Texts & Transitions», 13, 251 pp.

Situé au carrefour des études de genre et des théories sur la traduction, de l'histoire de l'enluminure et des enquêtes sur la littérature de la fin du Moyen Âge, ce beau volume nous présente les résultats des recherches d'A. Pollock Renck sur l'émergence de l'auctorialité féminine entre le XIV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle. Une grande cohérence de propos suggère à l'A. de réfléchir sur le rôle joué par le mécénat des grandes dames aussi bien que sur la réception et la réélaboration des traductions pivotant autour de la *querelle des femmes*. Les cinq chapitres dont l'ouvrage se compose suivent un ordre chronologique, ce qui permet de saisir facilement les déclinaisons du trinôme «lecture – interprétation – écriture» au fil des personnages féminins envisagés pour les différentes époques.

Dans les deux premiers chapitres, l'A. tisse la toile de fond de son argumentation en illustrant les bases théoriques qui la supportent (pp. 17-43) et en décrivant les milieux intéressés par le développement d'une sensibilité à l'égard des facultés intellectuelles des femmes (pp. 45-68). Elle précise d'abord les contours du rapport entre texte, lecteur et auteur à travers l'étude de quelques extraits tirés des ouvrages de philosophes classiques (Sénèque) et médiévaux (Augustin et Bonaventure); ensuite, elle nous livre un commentaire sur les aveux de Marie de France et de Jean de Meun, deux écrivains qui ne manquèrent pas de souligner l'importance d'être à la fois des lecteurs attentifs et de bons interprètes, en affirmant en conclusion leur propre *auctoritas*. La chercheuse se focalise alors plus spécialement sur le lectorat féminin. En s'arrêtant sur les enluminures qui agrémentent les Livres d'Heures destinés aux dames, elle remarque que les images représentant la Vierge ou les dédicataires des manuscrits dans l'acte de lire constituent des «mises en abyme», des invitations aux femmes afin qu'elles participent directement aux scènes sacrées. Christine de Pizan bâtit sur ce symbolisme religieux une nouvelle conception de la femme, en tant que lectrice critique, interprète et auteur, qui influença les travaux de traducteurs tels qu'Antoine Dufour et Octovien de Saint-Gelais.

Les *Vies des femmes célèbres* de Dufour, conservées par le manuscrit unique Nantes, Musée Dobrée 17, font l'objet du troisième chapitre (pp. 69-122). L'ouvrage, réalisé en 1504 à la demande d'Anne de Bretagne, constitue la traduction et le remaniement du *De mulieribus claribus* de Boccace et du *De plurimis claris selectisque mulieribus* de Jacopo Filippo Foresti. Après avoir éclairci les circonstances de sa composition, l'A. explore les particularités du texte et du cycle iconographique qui l'accompagne. En particulier, on observe que Dufour introduit des changements importants dans la description de ses personnages féminins; par exemple, les héroïnes cessent d'être des figures androgynes, caractérisées par un mélange de vertus masculines et de vices féminins, pour se transformer en une série de dames cultivées qui s'engagent dans des activités intellectuelles en exhibant leur féminité même sur le champ de bataille. Tout en étant ancrées dans la tradition artistique parisienne, les enluminures de Jean Pichore traduisent visuellement les récits de Dufour, en mettant en scène des femmes habillées à la mode, qui se distinguent par leur maintien.

Le quatrième chapitre est consacré à la traduction des *Héroïdes* d'Ovide que Saint-Gelais dédia entre 1492 et 1497 à Charles VIII sous le titre de *XXI Epistres d'Ovide* (pp. 123-165). Cet ouvrage, qui jouit d'un succès témoigné par seize copies manuscrites et plusieurs imprimés, se charge d'une importance culturelle accrue aux yeux de l'A., car la mise en français ne s'adresse plus explicitement à un public féminin. L'analyse de la traduction montre que les épîtres deviennent des modèles de lecture et d'écriture pour toutes les femmes: l'omission de détails concernant l'aspect physique des héroïnes, traditionnellement employés pour nouer des liens entre elles, correspondrait en effet au souhait de porter au premier plan leurs actions et leur individualité. L'analyse comparée des cycles iconographiques transmis par quatre manuscrits (Paris, BnF, fr. 873; Paris, BnF, fr. 875; San Marino, Huntington Library HM 60; Oxford, Balliol College, 383) révèle par contre deux lectures différentes de la traduction de Saint-Gelais: d'un côté, les images du codex parisien 873 et de celui d'Oxford mettent en scène des femmes bouleversées par les émotions; de l'autre côté, les enluminures des autres manuscrits, exécutées par Robinet Testard, représentent des dames mesurées qui sont en train d'écrire.



Dans le dernier chapitre, l'A. passe en revue la formation et la production littéraire de quatre dames cultivées du <sup>xvi</sup> siècle: Anne de Graville, Marguerite de Navarre, Pernette du Guillet et Louise Labé (pp. 167-218). En dépit de milieux culturels très différents – la cour et la ville de Lyon –, ces femmes s'approprient les leçons de Christine de Pizan et les débats gravitant autour de la *querelle des femmes* dans lesquels les traducteurs s'étaient engagés. L'étude des échos des *XXI Epistres d'Ovide* dans les lettres de Marguerite de Navarre à François I<sup>er</sup> ainsi que dans les *Élégies* de Louise Labé permet enfin de dégager la réponse directe des femmes à l'invitation à lire et à écrire qui leur avait été adressée par Christine de Pizan.

[ELISABETTA BARALE]

*La Question du sens au Moyen Âge. Hommage au professeur Armand Strubel*, études réunies par D. Boutet et C. Nicolas, Paris, Honoré Champion, 2017, 773 pp.

Un nombre conséquent d'articles dans ce volume, dont nous rendons plus amplement compte dans la section «Medio Evo», porte sur le dernier siècle du Moyen Âge.

Sébastien Douchet présente un roman allégorique en vers en défense des femmes, *La Faulceté d'Amours*, composé entre 1428 et 1495 et publié entre la fin du <sup>xv</sup> siècle et 1540 (six éditions connues). Ses nombreuses particularités – personnel romanesque hétérogène, fonction de l'allégorie dans une critique de l'amour masculin – en font un «précieux témoignage pour comprendre la variété des discours féministes à la fin du Moyen Âge» (*Introduction à un roman allégorique et misandre de la fin du Moyen Âge: "La Faulceté, traison et les tours de ceulx qui suivent le train d'amours"*, pp. 117-136, citation p. 135). *L'hystoire del saint Greaal*, publiée à Paris en 1516, constitue un hapax dans la tradition médiévale; cette œuvre en deux volumes, objet de l'article d'Hélène Bouget, réunit en effet un ensemble de trois textes qu'aucun manuscrit n'a transmis tel quel: une version longue de l'*Estoire del saint Graal*, le *Perlesvaus* et une version abrégée de la *Queste*. Il s'agit d'une «sorte d'anthologie du saint *vessel*» qui ignore cependant l'histoire du règne d'Arthur: *Perlesvaus* y est intégré dans une recomposition qui renouvelle l'interprétation même du Graal (*Le "Perlesvaus" de 1516: des manuscrits à l'imprimé dans "L'hystoire del saint Greaal"*, pp. 229-244, citation p. 232). L'écriture à la première personne à la fin du Moyen Âge suscite l'intérêt d'Élisabeth Gaucher-Rémond, qui vérifie le recours aux personifications, et par là à l'allégorie, par des auteurs tels que Guillaume de Digulleville, Huon de Méry, Christine de Pizan, Thomas de Saluces, René d'Anjou, Charles d'Orléans (*L'utilisation de l'allégorie dans l'écriture autobiographique*, pp. 259-273). Le rapport entre allégorie et prophétie revêt dans l'*Advision Christine* une importance et un sens particuliers, dont Fabienne Pomel souligne les enjeux pour l'interprétation même du rôle de l'auteure et du sens de son écriture (*L'allégorie «en l'esprit de prophétie» dans l'"Advision Cristine"*, pp. 275-291). Le corpus théâtral des cent-vingt-cinq «moralités» conservées entre 1430 et 1560 intéresse Estelle Doudet, qui s'interroge tant sur les mots utilisés pour les désigner que sur la circulation des pièces et des modalités de représentation en France, aux Pays-Bas, en Angleterre

(*Convergences, discontinuités, circulations: pour une histoire connectée du théâtre allégorique européen (xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle)*, pp. 363-377). Prédicateur du début du <sup>xvi</sup> siècle, Michel Menot a laissé des sermons où latin et français alternent: Bohdana Librova décèle dans l'alternance des deux langues un des facteurs qui structurent le sens même du texte (*L'alternance codique et la construction du sens dans les sermons du "Carême de Tours" de Michel Menot*, pp. 387-403). Mireille Demaules repère dans la personnification de Mélancolie dans le *Livre du Cœur d'Amour épris* de René d'Anjou l'influence des traités médicaux, théologiques et philosophiques médiévaux. Par ailleurs Mélancolie, restée confinée dans le songe, ne marque pas la conclusion de la quête, ouverte au plaisir et à la joie (*Le "Livre du Cœur d'Amour épris" de René d'Anjou: un remède à la mélancolie?*, pp. 557-574). Jean-Claude Mühlethaler aborde la question de l'allégorie dans la satire politique en comparant *La Doleance de Megere* de Regnaud Le Queux (1469), reprise, dans un contexte politique différent, par Aymon de Montfalcon dans *La Satyre Megere* (1499): il y découvre deux actualisations de la personnification du Mal (*Satire et recyclage littéraire: la fureur de Megere, de Regnaud Le Queux à Antitus Favre*, pp. 605-623). L'emploi par Christine de Pizan du mot *droiture* – allégorie dans la *Cité des Dames*, mais aussi nom commun dans l'ensemble de son œuvre – intéresse Liliane Dulac et Earl Jeffrey Richards, qui en analysent le sémantisme: celui-ci s'avère essentiel dans l'idéologie chrétienne sur le statut de la femme (*Les nuances de «droiture» chez Christine de Pizan*, pp. 677-694). *Ruse et rusé* en moyen français suscitent la réflexion d'Olivier Millet: le sens mélioratif de ces mots, enregistré par Huguet et attesté dans bien des textes allant de la fin du <sup>xv</sup> au début du <sup>xvii</sup> siècle, correspond bien à «compétence acquise» pour le substantif, à «expert» pour l'adjectif (*Entre la chasse et la lecture, à propos des termes ruse et rusé en moyen français*, pp. 703-718). Françoise Giordani s'attache au thème de la Folie et aux vocables qui l'expriment dans les «sermons joyeux» de la fin du <sup>xv</sup> - début du <sup>xvi</sup> siècle: omniprésente et multiforme, la Folie provoque l'hilarité tout en dénonçant les défauts des hommes et la fausseté des apparences (*Fous et folie dans quelques sermons joyeux de la fin du <sup>xv</sup> siècle et du début du <sup>xvi</sup> siècle*, pp. 719-738).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Lucie Jollivet, *La résistance du milieu humaniste français à la "Justification" de Jean Petit et à sa diffusion (1408-1435)*, «Questes», 39, 2018, pp. 91-112.

Peu de mois après l'assassinat de Louis d'Orléans par Jean sans Peur (novembre 1407), la *Justification* de Jean Petit développa une véritable apologie du crime; diffusée d'abord dans les milieux de la cour de Bourgogne, dans de somptueux manuscrits enluminés, elle continua de circuler – malgré les condamnations – tout au long du <sup>xv</sup> siècle dans des copies moins luxueuses. L.J. étudie les réactions virulentes que ce texte provoqua dans le cercle des humanistes français: Jean Gerson, Nicolas de Clamanges, moins directement Laurent de Premierfait, Alain Chartier, Pierre d'Ailly, intervinrent tour à tour pour exprimer leur «résistance» à la propagande bourguignonne et surtout une condamnation sans appel du meurtre au nom du droit et de la justice.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Alexandre Grosjean, *Toison d'or et sa plume. La "Chronique" de Jean Lefèvre de Saint-Rémy (1408-1436)*, Turnhout, Brepols, 2017, 390 pp.

Jean Lefèvre de Saint-Rémy (vers 1398-1468), originaire d'Abbeville, occupa pendant longtemps la charge de roi d'armes du duc de Bourgogne Philippe le Bon sous le nom de Toison d'or et, à ce titre, il assura plusieurs fonctions, dont la présidence des événements 'sportifs', l'organisation des cérémonies liées à l'entrée de nouveaux confrères dans l'ordre, mais aussi la transmission d'informations parmi les officiers lors des actions de guerre, l'accompagnement de personnages importants dans leurs déplacements et même des missions diplomatiques. Le prestige et la crédibilité que Georges Chastelain lui a reconnus dans l'un des chapitres de sa *Chronique des ducs de Bourgogne* permettent de saisir la raison pour laquelle, vers la fin de sa vie, il envisagea la rédaction d'un volume de *Mémoires*, restés inachevés. Conçus comme moyen pour «donner corps aux observations écrites» qu'il avait notées dans le cadre de ses activités en «transformant des informations décosues en une œuvre proprement dite» (p. 126), mais aussi pour laisser un témoignage de ses expériences en tant que serviteur de la politique des ducs, ce texte s'insère dans le cadre d'une historiographie bourguignonne laïque et curiale qui eut comme modèles principaux les *Mémoires* de Jean de Haynin, de Jacques du Clercq, d'Olivier de la Marche et surtout, à la fin du siècle, de Philippe de Commines.

Dans ce travail solidement documenté et foisonnant d'informations, A.G. analyse la personnalité de Jean Lefèvre et le texte issu de sa plume, intimement liés en raison de la nature même du genre choisi par «un des plus importants agents que la cour de Bourgogne ait vu en son sein» (p. 126). L'*Introduction*, particulièrement utile pour montrer l'évolution des fonctions du héraut d'armes au fil des siècles et l'importance croissante de son rôle au sein de la cour, passe en revue les œuvres généralement liées au nom de Toison d'Or, en débarrassant le camp d'attributions douteuses (tels le *Respit de la mort*, le *Traité de l'origine des rois d'armes* ou l'*Armorial de la paix d'Arras*). Les *Mémoires*, focalisés sur l'histoire récente et couvrant la période 1408-1436, sont au cœur des trois parties composant cette étude.

Dans la première partie («L'origine des *Mémoires*»), une description minutieuse des quatre témoins connus, tous réalisés après la mort de l'auteur (Boulogne-sur-Mer, BM, ms. 150; Florence, Bibliothèque Laurentienne, Med. Pal. 178; Douai, BM, fonds ancien 1193; Paris, BnF, fr. 1193) et des fragments relevant de travaux préparatoires permet de réfuter l'idée, avancée par la critique, d'une rédaction en deux volumes, dont un serait perdu, et de postuler une composition en deux phases. La reconstruction de la biographie de Toison d'Or, toute fragmentaire qu'elle est, a le but d'éclaircir les événements principaux auxquels celui-ci assista personnellement – dont la bataille d'Azincourt et la prise de Jeanne d'Arc – et d'énumérer les fonctions de plus en plus importantes qu'il assura jusqu'en 1468. Le «sédatarisme» progressif (p. 92) auquel l'âge l'obligea vers la fin de sa vie et la véritable consécration dont il fut l'objet seraient les raisons principales qui poussèrent le roi d'armes à s'adonner à l'écriture; dans le chapitre consacré au dessein de Lefèvre dans ses *Mémoires* (ch. III), c'est surtout le prologue qui est analysé dans sa structure, ses *topoi* et ses stratégies discursives, afin de déceler la démarche adoptée par le mémorialiste, l'optique dans laquelle l'œuvre fut conçue et les

points forts autour desquels Lefèvre de Saint-Rémy construisit son discours: le meurtre politique de 1407 et la venue du roi d'Angleterre, au service duquel l'auteur demeura pendant plusieurs années; le mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal; les actions guerrières des chevaliers de la Toison d'Or.

La deuxième partie («Sources et héritages») s'ouvre sur une comparaison avec la source directe du texte de *Toison d'Or*, à savoir les *Chroniques* d'Enguerrand de Monstrelet, afin de vérifier l'hypothèse selon laquelle les *Mémoires* du roi d'armes ne seraient qu'une version remaniée de ces dernières. Si la mise en parallèle avec le ms. Paris, BnF, fr. 6486, copie de l'ouvrage de Monstrelet dont Jean Lefèvre se servit pour la rédaction de son propre texte, permet d'identifier les passages qui résultent d'une condensation de la source, ou qui corrigent des erreurs de celle-ci en la complétant, la démarche de témoin adoptée par Toison d'Or est à l'origine des différences qui séparent les *Mémoires* de son modèle immédiat. En particulier, le recours à la «mémoire sensitive» (p. 160), à savoir le souvenir des expériences vécues au cours de sa longue et riche carrière, justifie une attention particulière pour les manifestations les plus éclatantes du luxe et du faste caractérisant la vie de cour dans le duché, évoquées avec un véritable talent de narrateur. Pareillement, A.G. montre que la défaite d'Azincourt, à laquelle Lefèvre assista indirectement dans sa jeunesse lors de sa permanence au service du roi d'Angleterre, donne lieu à des jugements personnels sur les événements et sur les protagonistes de ce moment clé de la guerre de Cent Ans; le témoignage des *Mémoires* se révèle donc complémentaire à celui fourni par les *Chroniques d'Angleterre* de Jean, bâtard de Wavrin. Par ailleurs, Lefèvre confère à son ouvrage plusieurs traits d'originalité aussi grâce à son esprit critique et à la possibilité d'avoir accès à une documentation sérieuse et fiable, souvent de première main, comme les notes qu'il rédigea dans le cadre de ses fonctions ou le témoignage oral des chevaliers de l'ordre, parfois plus officielle comme les rapports des hérauts bourguignons, les traités diplomatiques ou encore les lettres officielles, qui ne figurent pas dans la chronique de Monstrelet. Un regard sur l'héritage historiographique des *Mémoires*, en grande partie dû au prestige et à la crédibilité dont l'auteur avait joui au sein de la cour de Bourgogne, permet de mesurer l'importance de cet ouvrage, qui eut une circulation curiale mais assez vaste et durable.

L'approche de Lefèvre de Saint-Rémy aux questions liées à la noblesse, objet d'un débat particulièrement vif à la cour de Bourgogne, fait l'objet de la troisième partie («Le héraut d'armes historiographe»). À ce propos, A.G. met en évidence la distance qui sépare les *Mémoires*, centrés sur la glorification de la noblesse de sang et sur les exploits individuels, des argumentations au soutien de la vraie noblesse. En outre, aucune vocation érudite ne caractérise le dessein du roi d'armes historiographe, qui ne fait aucune allusion à l'origine mythique de l'ordre de la Toison d'Or, ni aux raisons politiques de sa création; celui-ci est plutôt envisagé comme un organisme destiné à opérer une sélection parmi les membres de la noblesse, en fonction d'idéaux qui n'excluent pas la portée religieuse de la chevalerie. Toutefois, c'est bien sur la toile de fond de faits d'armes collectifs que les exploits individuels sont évoqués: la représentation de la guerre dans ses aspects concrets, comme les opérations militaires, l'organisation de l'armée en marche ou le déroulement d'un siège, fait de cet ouvrage un témoignage important sur

la réalité guerrière de la première moitié du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Comme le souligne A.G., en raison du témoignage personnel de l'état d'âme de l'auteur, de la perspective particulière d'où il observe la politique, ainsi que de ses jugements nuancés sur les protagonistes de la guerre qu'il eut l'occasion de voir agir sur le terrain, ce texte peut être considéré un document important pour l'étude du principat de Philippe le Bon. Pour cette raison, on ne peut que féliciter l'A. pour avoir attiré l'attention de la critique sur un témoin significatif de l'appareil historiographique bourguignon.

La richesse de cette étude, envisageant les *Mémoires* sous plusieurs perspectives différentes, est encore accrue par les annexes qui complètent le volume, et particulièrement la liste des déplacements de Toison d'Or entre 1415 et 1468 (Annexe I), ainsi que par la bibliographie; celle-ci ne donne pas seulement la mesure de l'ampleur de la documentation sur laquelle ce travail se fonde, mais elle rendra aussi les plus grands services aux chercheurs qui s'occupent d'histoire et d'historiographie du duché de Bourgogne.

[PAOLA CIFARELLI]

"Carte Romanze", 6, fasc. 2, 2018.

Nous rendons compte ici des articles concernant le <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle parus dans ce fascicule.

Barbara Ferrari (*Dal leggendario alla leggenda: la prima circolazione francese a stampa delle vite di santi estratte dalla "Légende dorée"*, pp. 165-186) analyse les plaquettes gothiques qui diffusèrent isolément les vies de saints tirées de la traduction française de la *Légende Dorée* par Jean Bataillon, parues à partir de 1490 à Paris, Lyon et Rouen. Après avoir examiné les données concernant la typologie de saints privilégiés par les éditeurs, ainsi que le profil culturel de ces derniers, l'A. se concentre sur la collection conservée à la Bibliothèque Méjanes d'Aix en Provence pour aborder des questions de bibliographie matérielle (format, illustrations, mise en page, tirage, prix des plaquettes) et de tradition textuelle, en mettant en évidence à quel point ces volumes modestes contribuent à la connaissance de l'histoire éditoriale de la *Légende*.

Trois études, cohérents et se répondant l'un l'autre, ont comme objet la personnalité littéraire de Jean Miélot. Maria Colombo Timelli (*Jean Miélot, bilan et perspectives*, pp. 105-120) trace un bilan des recherches récentes consacrées à ce copiste, adaptateur, traducteur et compilateur actif entre 1448 et 1480 à la cour de Bourgogne, en montrant que le renouveau de l'approche adoptée pour l'étude de sa production multiforme a permis d'élargir considérablement le nombre de manuscrits connus et d'ouvrages attribués à lui, ainsi que d'approfondir la connaissance de sa «dimension intellectuelle» (p. 112). En outre, grâce à une intense activité ecdotique, à laquelle l'A. a elle-même contribué puissamment, plusieurs éditions critiques de ses œuvres sont désormais disponibles, parmi lesquelles le corpus hagiographique dans son entier; quant aux perspectives de recherche, des analyses focalisées sur la conception originale que Miélot élaborait dans ses autographes et une étude de la langue des textes dans leur passage à l'imprimé contribueront à élargir les connaissances d'un personnage «unique dans le panorama bourguignon et plus largement français du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle» (p. 116).

L'article de Martina Crosio (*La "Passion de saint Adrian" de Jean Miélot*, pp. 121-141) permet de

constater la fécondité des pistes mises en évidence dans la contribution précédente: en effet, les recherches menées en vue de l'édition critique de ce texte hagiographique daté de 1458 ont permis de retrouver un témoin que l'on croyait perdu et d'étoffer ainsi la tradition textuelle, constituée de deux témoins (Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, 737 et ms. en mains privées); le programme iconographique du manuscrit retrouvé prouve l'intérêt que Miélot portait au rapport texte-image, tandis que la structure de l'ouvrage, composé à partir de deux sources latines distinctes, permet de rapprocher ce texte d'autres légendes hagiographiques du même auteur. Enfin, l'analyse de la technique de traduction utilisée met en évidence les qualités du traducteur, gardant toujours l'équilibre entre respect du texte de départ et lisibilité du texte cible, ainsi que la cohérence qui sous-tend la production hagiographique de Miélot.

C'est encore la posture traductive qui est au cœur du travail d'Elisabetta Barale (*Jean Miélot, "translateur" interlingual, intralingual et intersémiotique*, pp. 143-164), qui se focalise sur les pratiques de traduction mises en œuvre lors de la transposition en français des sources latines. Un classement par typologie, fondé sur les distinctions établies par R. Jakobson et figurant en annexe, permet de mesurer la variété des approches, allant de la traduction littérale à l'adaptation de textes vernaculaires précédents et jusqu'à la transposition en images. La *Vie de saint Fursy*, dont l'A. vient de procurer l'édition, est un exemple éclairant de cette diversité, car la comparaison avec des mises en français antérieures montre la dette de Miélot envers ses prédécesseurs; il ne renonce pourtant pas à vérifier le texte cible à l'aide de la source latine. Enfin, l'analyse d'un manuscrit en mains privées, qu'on ne connaissait qu'indirectement par des mentions, montre que ce témoin de la vie de saint Fursy constitue un exemple de traduction intersémiotique, à cause du rôle joué par les illustrations dans ce véritable récit par images.

[PAOLA CIFARELLI]

*Arthur après Arthur. La matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien, de l'intertextualité au phénomène de mode*, Chr. Ferlampin-Acher (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2017, «Interférences», 661 pp.

Une *Introduction* dense, intitulée *Après Arthur?* et due à Christine Ferlampin-Acher (pp. 7-21), vise à justifier la fourchette chronologique retenue (1270-1530, dates qui s'expliquent en amont par l'essoufflement de la production arthurienne, et en aval par l'affirmation d'un «nouveau» roman après le *Tristan* de Pierre Sala), et surtout à faire le point sur quelques interrogations préalables aux contributions réunies dans ce volume, issu d'un séminaire qui s'est tenu à l'Université Rennes 2 entre 2013 et 2016, dans le cadre du projet LATE. Ces questions portent sur la notion de «genre» et de «matière» arthurienne, sur la légitimité d'une recherche des «attestations arthuriennes» en dehors du roman, sur les actualisations diverses que la matière arthurienne a subies au cours des siècles.

Une première partie réunit les réflexions autour du temps arthurien: «Histoire(s) arthurienne(s)»; les contributions portent sur différents genres littéraires: le roman d'abord, l'épopée ensuite, puis l'hagiographie et enfin les chroniques et histoires. Michelle

Szkilnik s'attache à *Clériadus et Méliadice* (1440-1444): nullement «arthurien», ce roman évoque néanmoins le temps du roi Arthur dès la première phrase, et abonde en échos arthuriens: toponymes, anthroponymes, voire quelques motifs recombinés par l'auteur anonyme et adaptés à la réalité du xv<sup>e</sup> siècle – souvenirs du *Chevalier de la Charrette*, du *Conte du Graal*, du *Lancelot* en prose – contribuent à donner au texte une «couleur arthurienne» que les lecteurs devaient bien reconnaître, parallèlement aux allusions à l'époque contemporaine (*Vraies et fausses réminiscences arthuriennes dans "Clériadus et Méliadice"*, pp. 27-40). Joanna Pavlevski-Malingre se propose d'offrir une synthèse sur les attestations arthuriennes dans les romans consacrés à Mélusine: elle ne relève que peu de références directes, plutôt marginales, qui ne coïncident d'ailleurs pas chez Jean d'Arras et chez Coudrette. L'association de Mélusine et de son fils Geoffroy à la Grand'dent au monde arthurien demeure de fait très superficielle. Inscrits dans un espace post-arthurien, les deux personnages sont d'ailleurs destinés à une réception différente: Geoffroy finit par intégrer la matière historique, alors que la Mélusine de Jean d'Arras peut plus facilement être rattachée à l'univers breton (*Avalon, «l'île perdue»: la fin du temps arthurien dans les romans de Mélusine*, pp. 41-70). Si l'épopée tardive accentue les interférences génériques, la matière arthurienne lui demeure foncièrement étrangère. Claude Roussel relève pourtant quelques allusions ponctuelles, formulaires par exemple, quelques noms de personnages, de rares *ekpraseis*, et surtout des comparaisons mettant en jeu les héros arthuriens pour les dévaloriser vis-à-vis des personnages épiques; en outre, quelques manifestations de l'Autre Monde, et notamment le voyage dans le royaume de Féerie, qui se retrouve dans six chansons de geste, «marque une forme de consécration du héros» (p. 83); il s'agit cependant d'une Féerie christianisée, d'où le Graal est absent, et qui n'affecte jamais le cours ni la tonalité des récits (*Souvenirs de Bretagne dans les chansons de geste tardives*, pp. 71-89). Le corpus examiné par François Suard comprend des récits épiques en prose: dans *Huon de Bordeaux* la référence arthurienne s'avère modeste, Arthur se trouvant marginalisé; l'intrigue d'*Ogier le Danois* imprimé (1496) conserve le personnage de Morgue et surtout le destin final du héros en Avalon; conformément à son projet global, le *Myreur des Histors* (1399) prétend inscrire les figures arthuriennes dans l'Histoire; alors que dans *Meurvin* (*editio princeps*: 1540) l'univers du roi Arthur n'est que le lieu d'origine du héros et de sa destinée finale. Globalement, l'analyse montre bien que la place réservée à l'univers arthurien est ici limitée, et que les références se concentrent uniquement sur les deux noms d'Arthur et de Morgue (*Les attestations arthuriennes dans les proses épiques*, pp. 91-105). Dominique Boutet se concentre sur la présence et sur le statut d'Avalon dans quelques textes épiques: *Esclarmonde*, les continuations d'*Ogier*, ou encore le *Myreur des Histors* de Jean d'Outremeuse, conservent l'élément fondamental du motif – le séjour du héros en Féerie, éventuellement son retour en France –, mais en essayent une christianisation, avec parfois des différences remarquables (*Arthur et le monde épique en Avalon*, pp. 107-119). Sarah Baudelle-Michels interroge à son tour le corpus «Renaut de Montauban»: chanson de geste (début du xiii<sup>e</sup> siècle), compilations-remaniements, mises en prose, imprimés du xvi<sup>e</sup> siècle; la prise en compte d'une diachronie relativement

longue lui permet de suivre les étapes d'une incorporation, puis exclusion des éléments arthuriens, dans une matière épique qui continue d'évoluer. Dans ce parcours, c'est surtout le *Mabrien* du xv<sup>e</sup> siècle qui mérite attention, et son voyage en Féerie, certainement «tributaire des schémas morganiens antérieurs» (p. 127) bien que christianisé; en revanche, les récits plus tardifs (*Mabrian, Conquête de Trébisonde*) semblent porter un regard distancié, voire franchement amusé, sur une matière arthurienne désormais perçue comme dépassée (*Les insertions arthuriennes dans la geste rinaldienne*, pp. 121-135). Christine Ferlampin-Acher s'intéresse aux insertions arthuriennes dans des textes divers: *Laurin* (seconde moitié du xiii<sup>e</sup> siècle), *Sone de Nansay* (ca 1280), *Aquilon de Bavière* (vers 1379-1407). Surtout, elle souligne l'existence d'un procédé beaucoup moins étudié, l'«extrapolation», à savoir l'ajout d'épisodes arthuriens au début ou à la fin de textes non arthuriens; tel est le cas pour le prologue de la *Chanson de Roland* dans le manuscrit Lyon, B.M. 734, peut-être aussi pour la conclusion du roman *Eledus et Serene* (xiv<sup>e</sup> siècle, inachevé, transmis par un manuscrit unique), et rappelle le cas particulier du manuscrit Bodmer 147 (fin xiii<sup>e</sup> siècle), où les *Faits des Romains* sont interpolés dans un ensemble arthurien en prose (*Interpolations et «extrapolations»: études de quelques épisodes arthuriens en contexte non arthurien*, pp. 137-155). L'hagiographie anglo-normande constitue le corpus étudié par Françoise Laurent. Personnage dévalué dans quatre vies de saints latines, composées en Angleterre et conservées dans un manuscrit unique du xii<sup>e</sup> siècle, le roi Arthur assume un rôle tout différent dans deux légendes vernaculaires: la *Vie de saint Edmond le roi* (vers 1180) et la *Vie de saint Édouard le Confesseur* de Matthieu Paris (1236-1245). Dans les deux cas, la présence du roi des Bretons s'explique tant par le milieu aristocratique dans lequel ces œuvres circulaient que par l'ancrage dans l'histoire qui caractérise cette production; néanmoins, loin de constituer une référence politique, Arthur semble y assumer le rôle de parangon des vertus chevaleresques et courtoises (*Le roi Arthur et la composante historique des vies de saints anglo-normands*, pp. 157-177). Catherine Croizy-Naquet consacre son analyse aux textes «historiques» rattachés à Troye et à Rome: si les matériaux arthuriens peuvent être sollicités dans les *Faits des Romains* (1213) ou dans *Pharsale* (1343, œuvre franco-italienne) en tant que motifs familiers au public ciblé, mais sont destinés à disparaître, le *Roman de Troie* et surtout ses avatars en prose détournent les renvois à la matière de Bretagne. Il s'agit de deux réceptions différentes d'un même héritage, qui s'avèrent pertinents pour départager histoire romaine et histoire troyenne vers la fin du Moyen Âge (*Traces arthuriennes dans les textes historiques et para historiques de l'Antiquité*, pp. 179-196). L'œuvre de Froissart fournit à Patricia Victorin un riche terrain d'enquête. Elle envisage d'abord, au sein du corpus poétique, la présence / absence d'Arthur dans une énumération arthurienne et dans la liste des Neuf Preux, pour constater que seuls trois dits lui accordent une place explicite: le *Temple d'Honneur*, le *Joli Buisson de Jeunesse*, et le *Trésor Amoureux*. Pour ce qui est des *Chroniques*, les attestations arthuriennes se situent surtout au moment de la narration de la guerre de Succession de Bretagne, dans un cadre nettement anglophile: le lien est alors fait entre les rois Édouard I<sup>er</sup> et Édouard III, et Arthur, tandis qu'une prophétie

de Merlin est évoquée à propos de la fin du règne de Richard II (*Remarques sur les attestations arthuriennes dans les "Chroniques de Froissart"*: devise littéraire ou indice d'un discours propagandiste au service de l'histoire de l'Angleterre?, pp. 197-220). Quelques chroniques bretonnes rédigées en latin et en français entre 1394 et 1514 font une place au roi Arthur; si la source commune en est l'*Historia regum Britanniae*, ce rattachement de l'histoire à la légende entraîne nécessairement des aménagements allant dans le sens de la rationalisation: insertion des événements dans une chronologie historique et, en contrepartie, gommage de la topographie légendaire, le but de ces auteurs étant à la fois de glorifier le passé breton et de s'opposer aux ouvrages d'inspiration strictement «française» (Goulven Péron, *Arthur dans les chroniques bretonnes du x<sup>v</sup> siècle*, pp. 221-233). Le même Auteur s'attache ensuite à la chronique que Jean de Bourdigné a consacrée à l'Anjou (1529): ce texte aussi intègre des personnages de la légende arthurienne, tirés cette fois indirectement de l'*Historia regum Britanniae* par l'intermédiaire du breton Alain Bouchart, mais aussi du roman, le *Lancelot* en prose notamment. Ce qui apparaît plus original, c'est la sympathie affichée par Bourdigné à l'égard des Saxons (*Le matériau arthurien dans la "Chronique d'Anjou" de Jean de Bourdigné*, pp. 235-247). La matière arthurienne trouve aussi une place, aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles, dans certaines histoires universelles – par exemple chez Jean d'Outremeuse, qui reprend le *Brut* de Wace – voire dans les chroniques françaises, notamment chez Froissart; deux traductions de l'*Historia regum Britanniae* (par Jean Wauquelin et par un anonyme, celle-ci reprise par Jean de Wavrin) contribuent par ailleurs à sa diffusion. Comme le souligne Pierre Courroux, les efforts opérés par les auteurs pour intégrer une partie de ces éléments hétérogènes prouvent non seulement leur culture littéraire, mais surtout leur idée que ces sources recèlent au moins une partie de vérité historique (*Le règne d'Arthur vu par les chroniqueurs de langue française aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles (hors Bretagne continentale)*, pp. 249-263).

Figés et devenus exemplaires, les personnages arthuriens – le roi des Bretons au premier chef – font bien partie de l'imaginaire du x<sup>v</sup> siècle: leur présence et leur poids dans les textes littéraires font l'objet de la deuxième partie du volume, «Il n'y eut si petit qui à celle heure ne cuidast valoir Lancelot» (*"Le livre du cœur d'Amour Epris"*, XLV, L.4): modèles arthuriens. Présenté par son auteur comme un roman d'amour, *Jean de Saintré* contient de fait des discours disparates, didactiques et documentaires, outre que romanesques: en reprenant la question, plusieurs fois abordée par la critique, du rapport entre la première et la seconde partie du roman, Sylvie Lefèvre conclut qu'en dépit de ce qui sépare les deux héros, Antoine de la Sale «réussit à mettre en perspective le personnage qu'il a emprunté à l'histoire du xiv<sup>e</sup> pour en faire un nouveau Lancelot du x<sup>v</sup> siècle» (*"Jean de Saintré" et les modèles arthuriens*, pp. 269-282, cit. p. 280). Aux yeux de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, le *Dit du Lyon* de Machaut «joue un rôle pivot», dans la mesure où le poète se sert de la tradition arthurienne, dont il reprend l'onomastique, pour la dissimuler dans des motifs (barques magiques, îles, fontaines) en même temps repris et détournés (*Traces arthuriennes chez Guillaume de Machaut*, pp. 283-294, cit. p. 293). Elisabeth Gaucher-Rémond retrouve dans six biographies pseudo-historiques du x<sup>v</sup> siècle (*Boucicaud,*

*Jacques de Lalaing, Gilles de Chin, Jean d'Avesnes, Seigneurs de Gavre, Saintré*) quelques traces discrètes d'une mémoire arthurienne, notamment dans des épisodes devenus topiques: tournois, pas d'armes, et plus en général épreuves qualifiantes et éducation du héros (*Les influences arthuriennes dans les biographies chevaleresques au x<sup>v</sup> siècle: la fabrication du grand homme au carrefour du réel et de l'imaginaire*, pp. 295-307). C'est dans le *Chevalier errant* de Thomas de Saluces que Florence Bouchet recherche la persistance de la matière arthurienne, qui se réalise dans le type même du protagoniste et dans le «personnel» arthurien évoqué: œuvre très composite, le *Chevalier errant* finit néanmoins par disqualifier cet héritage et ses illusions au profit d'un idéal fondé sur Connaissance. L'iconographie même des deux manuscrits (Paris, BnF, fr. 12559; Turin, BNU, L.V.6, endommagé) confirme la posture ambivalente d'un auteur qui subit l'influence d'une tradition tout en la mettant à distance (*Le chevalier désenchanté: les souvenirs arthuriens de Thomas III de Saluces*, pp. 309-326). Aurélie Barre relit la digression (plus de 700 vers) que constitue la description du pavillon de Renart dans *Renart le Contrefait*, où elle voit une image en miniature du roman tout entier et de ses hypotextes: en particulier, une des scènes de la tapisserie objet de l'épiphraise s'inspire du combat de Lancelot contre Méléagant dans *Le Chevalier de la Charette* (*Poétique de la description: Lancelot dans la tente de Renart ("Renart le Contrefait", branche II)*, pp. 327-340). La matière de Bretagne se trouve aussi intégrée à l'allégorie: Fabienne Pomel en évoque la présence dans le *Roman de la Rose* et dans le *Tournement d'Antéchrist* d'Huon de Méry, pour montrer ensuite l'évolution de cette intégration dans de nombreuses œuvres des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles, entre autres dans le *Livre du Cœur d'amour épris* de René d'Anjou. Dans la production du Moyen Âge «tardif», la matière arthurienne s'avère en même temps éparpillée – par exemple dans l'onomastique – et concentrée dans un nombre réduit de textes; surtout, elle s'y trouve subordonnée aux visées didactiques et éducatives des différents auteurs (*Arthur en allégorie*, pp. 341-362). Le Moyen Âge n'a pas hésité à attribuer à Arthur ou à Merlin des textes alchimiques: Didier Kahn montre bien qu'il s'agit d'attributions superficielles, alors qu'à partir du xvi<sup>e</sup> siècle ce sont des interprétations alchimiques de motifs arthuriens qui apparaissent, même si ce courant semble se tarir vers le milieu du siècle suivant (*Attestations arthuriennes alchimiques (xiv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles)*, pp. 363-378).

Même après la «mort» du roman arthurien, la culture française du x<sup>v</sup> siècle accueille encore largement une matière qui s'adapte aux goûts et aux compétences d'auteurs et de lecteurs nouveaux: ce sont là les aspects abordés dans la troisième et dernière partie de ce recueil, *"Artus de Bretagne [...] et maint autre dont je sui certaine que vous avez oï parler"* («Guillaume de Machaut, Le Voir Dit, VII): une mode arthurienne? Écrivains officiels d'une cour princière, de Bourgogne, de Bretagne ou de France, les Rhétoriqueurs de la seconde moitié du x<sup>v</sup> siècle font l'objet de la contribution d'Estelle Doudet, qui décèle dans leur production – historiographie et poésie de circonstance – les traces d'un imaginaire arthurien pouvant constituer un «miroir» pour le temps présent (*La référence oubliée? La légende arthurienne chez les Rhétoriqueurs bourguignons, bretons et français*, pp. 383-396). Confrontée au constat

de l'absence, souvent affirmée, de la matière bretonne dans le théâtre médiéval, Véronique Dominquez en recherche néanmoins des traces, que ce soit dans les intitulés de pièces perdues ou dans le retour du personnel du Graal dans certaines *Passions* (*Attestations ou légendes? Les personnages arthuriens sur la scène dramatique française (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, pp. 397-415). Arthur, Gauvain et Perceval font une brève apparition sur scène dans le *Mystère de saint Quentin*; l'analyse du contexte menée par Richard Trachsler montre bien qu'il faut y voir de véritables renvois à l'univers arthurien médiéval (*Arthur au théâtre? Les noms arthuriens dans "Le Mystère de saint Quentin"*, pp. 416-428). C'est le lectorat noble des romans arthuriens qui intéresse Sarah Fourcade: son corpus comprend les manuscrits du cycle *Lancelot-Graal*, les traductions de l'*Historia regum Britannie*, le *Tristan* en prose, *Guiron le Courtois*, les romans de Chrétien, quelques textes arthuriens tardifs (*Les lecteurs nobles de la littérature arthurienne à la fin du Moyen Âge*, pp. 429-442). Recueil poétique publié en 1509, la *Chasse d'amour* offre un riche témoignage des lectures en vogue au début du XVI<sup>e</sup> siècle: Jean-Claude Mühlethaler y relève les réminiscences arthuriennes, à mettre en rapport sans doute avec une partie importante de la production éditoriale d'Antoine Vêrad (*Lyrisme courtois et mémoire arthurienne: la bibliothèque de l'ami parfait dans "La Chasse et le départ d'Amours" publié par Antoine Vêrad en 1509*, pp. 443-462). Tania Van Hemelryck reprend la question de la diffusion de *Erec* et de *Cligès* en prose – transmis, l'un et l'autre, par un manuscrit unique appartenant à Philippe le Bon – en la mettant en rapport avec la pratique sociale d'une lecture «aurale» à la cour de Bourgogne (*La matière arthurienne à la cour des ducs de Bourgogne, dans les mises en prose ("Erec" et "Cligès")*, miroir de la «bourgondisation» littéraire?, pp. 463-476). C'est dans un vaste corpus de romans du XV<sup>e</sup> siècle que Danielle Quéruel recherche la résurgence de motifs arthuriens, souvent sous une forme affaiblie, mais preuve d'un souvenir plus ou moins conscient des œuvres du passé (*Réminiscences arthuriennes dans les romans de chevalerie du XV<sup>e</sup> siècle: l'exemple des romans bourguignons*, pp. 477-489). L'*Escarboucle d'armes* de Roger de Stanegrave, est un projet de croisade rédigé entre 1320 et 1332 et fondé sur l'allégorie: son auteur y célèbre la notion de «prouesses», vertu morale par excellence, à travers des renvois, entre autres, à Arthur et à Merlin (Zrinka Stahuljak, *Merlin à Jérusalem: un traité de croisade pour les rois d'Angleterre*, pp. 491-500). L'utilisation des prophéties de Merlin dans le cadre de la propagande politique au temps des conflits franco-anglais est connue: Catherine Daniel en retrouve des traces nombreuses dans un vaste ensemble de textes juridiques et scientifiques, outre que littéraires (*Attestations des prophéties de Merlin en France (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle): entre détournement et réécriture*, pp. 501-516). Christine Ferlampin-Acher s'interroge enfin sur la diversité des réemplois de la matière arthurienne dans le *Roman du Hem*, description d'un tournoi réel à scénario arthurien (1278), et dans *Guillaume d'Orange* en prose (1454-1456), qui fait place à de simples réminiscences et à des noms bretons (*À la mode de Bretagne: la culture arthurienne dans le "Roman du Hem" de Sarasin et le "Roman de Guillaume d'Orange"*, pp. 517-538).

Onomastique, toponymie, motifs, allusions, constituent la preuve, parfois ténue, d'une survivance certaine de la matière arthurienne au-delà des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup>

siècles: dans sa *Conclusion. En attendant le retour d'Arthur?* (pp. 539-560), Christine Ferlampin-Acher revient sur le contenu, aussi riche que varié, de ce gros volume pour souligner – au-delà des nouveaux acquis et de certaines confirmations – les perspectives qui s'ouvrent encore aux chercheurs, entre autres dans le domaine de l'histoire de l'art ou dans l'étude de la fonction référentielle au XVI<sup>e</sup> siècle.

Une annexe volumineuse (pp. 561-611) réunit les «attestations arthuriennes» commentées dans chaque contribution, suivie d'une bibliographie raisonnée (pp. 613-631). Malgré la diversité des voix et des approches, ce recueil constituera nécessairement une référence essentielle dans les études ultérieures sur la survivance de la matière de Bretagne dans le long Moyen Âge et au-delà.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Sana Sassi, *Les Réécritures des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Le Scribe L'Harmattan, 2018, 385 pp.

Dans ce volume, issu de sa thèse de doctorat soutenue en 2013, S. Sassi se propose d'explorer les rapports entre trois romans de Chrétien de Troyes – *Erec*, *Cligès*, *Chevalier de la Charrette* – et leurs mises en prose, rédigées entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle. L'étude est organisée en trois sections qui concernent respectivement l'évolution de l'aspect narratologique, le rôle joué par les procédés de nomination et la variation des structures phrastiques.

Dans la première partie, l'A. se focalise d'abord sur les manifestations de l'instance énonciative, en concluant que le narrateur à la première personne des romans en vers cède progressivement la place à un chroniqueur qui rapporte ce que «le conte dist» dans les réécritures en prose, sans renvoyer à l'auteur de la source, car l'intérêt se concentre désormais surtout sur l'histoire racontée (chapitre I, pp. 17-53). Ensuite, elle reconstruit les dynamiques d'une esthétique du mouvement fondée sur la présence d'analepses et de prolepses, en remarquant que celles-ci sont généralement courtes tant dans les réélaborations des romans de Chrétien de Troyes que dans les proses autres que celle du *Lancelot* (chapitre II, pp. 54-80). Enfin, elle examine comparativement les structures des textes, en s'appuyant sur les travaux critiques consacrés à la technique de l'entrelacement, ainsi que sur la réélaboration du concept de «progression à thème constant» proposé par B. Combettes (chapitre III, pp. 81-101).

Le deuxième volet du travail découle du constat que le passage du vers à la prose est dominé par un «souci d'élucidation» qui se traduit dans un foisonnement de propositions interrogatives et dans l'explicitation de l'onomastique. Après avoir passé en revue tous les types de questions que l'on rencontre dans les romans du corpus sélectionné (celles relatives au sujet, à l'objet, au lieu, à la cause, à la manière et au temps), en prêtant attention tant au choix des pronoms et des adverbies interrogatifs qu'aux apostrophes utilisées pour attirer l'attention des destinataires, S.S. se concentre sur les réponses aux stimuli et observe que les réactions positives et éclairantes sont plus nombreuses que les réponses négatives ou floues dans toutes les versions étudiées (chapitre IV, pp. 104-176). Pour ce qui est des procédés de nomination, les relevés des occurrences tirent profit des stratégies exploitées par F. Plet dans son analyse du *Tristan* en prose et offrent un aperçu des

noms propres simples et composés (anthroponymes et toponymes) insérés dans les textes examinés (chapitre V, pp. 177-237).

La dernière partie de l'ouvrage contient une analyse des aménagements syntaxiques qui caractérisent les différentes réécritures. En premier lieu, l'A. observe que l'une des variations à remarquer dans le passage du vers à la prose concerne le rythme qui vivifie le développement des épisodes racontés. En effet, sa régularité, déterminée par la reprise ponctuelle des mêmes scènes, est parfois affectée par une accélération dynamisante causée par l'abrègement et/ou la suppression de quelques passages, ou bien par un ralentissement qui se motive par un souci de vraisemblance et qui comporte un épanouissement de la description (chapitre VI, pp. 240-284). Quant à l'étude des structures phrastiques, la chercheuse fournit d'autres statistiques visant tant à évaluer l'emploi des modes et des temps verbaux qu'à réfléchir sur les modalités d'expression de l'acte d'énonciation (présence du discours direct/ indirect) et sur la nature des liens entre les propositions (chapitre VII, pp. 285-352).

Mises à part quelques négligences typographiques (formatage des caractères, manque d'une page dans la table des matières), on signalera que la bibliographie (pp. 361-384) présente des lacunes; en ce qui concerne plus spécialement les réécritures, tout chercheur est donc encouragé à compléter les références fournies par l'A. en faisant recours au répertoire en ligne «La Vie en Prose» (<http://users2.unimi.it/lavieenprose/>): bibliographie mise à jour).

[ELISABETTA BARALE]

Marie-Christine Payne, *La résistance des femmes face au lignage Darnant dans le "Roman de Perceforest"*, "Questes", 39, 2018, pp. 29-42.

Immense récit de conquête et de civilisation, *Perceforest* aménage une place aux femmes; les épisodes qui intéressent M.-Chr. Payne, centrés sur la thématique de la «résistance», se situent en particulier dans la première et dans les quatrième et cinquième parties du texte édité par Gilles Roussineau (2007-2014). Si, d'un côté, la résistance que les femmes peuvent opposer, en l'occurrence aux maltraitances de Darnant, est très rarement physique, elle s'avère néanmoins efficace dans la mesure où elles offrent leur appui, aide et hospitalité, à Perceforest et aux siens. D'autre part, leur participation active à l'action civilisatrice de l'Angleterre leur assure une place dans la société renouvelée instaurée par Perceforest lui-même.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

"Le Moyen Français", 80, 2017.

Ce dernier fascicule du "Moyen Français" ne comprend que quatre articles, parmi lesquels une contribution issue d'un mémoire de master et la présentation d'un projet de recherches en cours; nous en rendons compte volontiers, en soulignant l'intérêt particulier des deux contributions qui portent sur des textes non littéraires, et qui permettent soit de préciser certains acquis en matière de tradition textuelle, soit d'élargir notre connaissance du lexique médiéval.

La production d'Antoine Vêrard, on ne saurait le nier, attire l'attention depuis longtemps: pour preuve,

le répertoire réuni par John Macfarlane (1900) et la remarquable synthèse de Mary Beth Winn (1997), suivis du fascicule 69/2011 du «Moyen Français», puis de la thèse en histoire de l'art de Louis-Gabriel Bonicoli (2015). Aline Colau se propose de rouvrir le dossier – dans le projet de recherches illustré ici – en sélectionnant le corpus des œuvres littéraires en langue française publiées par Vêrard (une trentaine, conservées en quelque 300 exemplaires) et de les étudier dans une approche renouvelée: le célèbre éditeur parisien aurait mis en place, dans ses péritextes surtout, une véritable stratégie lui permettant d'affirmer sa présence et son rôle à l'intérieur même des livres auxquels il assurait une nouvelle diffusion (*Les stratégies éditoriales des premiers libraires-éditeurs de textes français. Le cas d'Antoine Vêrard (1485-1512)*, pp. 3-17).

Dans le cadre de la civilisation médiévale, qui oppose humilité chrétienne et affirmation de l'honneur et de la gloire féodale et chevaleresque, Corinne Denoyelle examine *Perceforest*, somme romanesque étendue sur quatre générations de rois. Elle décèle, dans le parcours de plusieurs personnages, la valorisation d'une humilité seule capable de mener de la dignité royale terrestre vers une royauté fondée sur les valeurs chrétiennes (*Le Roman de "Perceforest": un chemin politique vers l'humilité*, pp. 19-52).

Issu d'un mémoire de maîtrise soutenu en 2006 à l'Université McGill de Montréal, l'article de Jennifer Préfontaine porte sur un traité de gynécologie qui a connu une très grande fortune dans sa version latine, le *De secretis mulierum* attribué à tort à Alexandre le Grand, puis dans de nombreuses traductions (en anglais, allemand, français, néerlandais entre autres). Des trois manuscrits connus pour la rédaction française, deux seulement (Arsenal et Vaticane) transmettent le même texte, alors que le troisième (Mazarine) contient une adaptation différente, quoique sans doute apparentée. L'intérêt de ce genre de textes – qui n'est pas évoqué ici – tient à plusieurs aspects: culturel et historique certes (notamment pour l'histoire de la médecine), mais aussi linguistique et plus particulièrement lexicologique. L'absence d'éditions critiques nous prive de fait d'un pan riche et important de la production écrite en ancien et en moyen français (*La tradition manuscrite des "Secrets des femmes"*, pp. 53-76).

Un dernier article, à six mains, accompagné d'une riche bibliographie et de plusieurs tableaux, concerne la terminologie de l'œil dans un vaste corpus de traités du Moyen Âge et du xvi<sup>e</sup> siècle. Le but en est double: mesurer l'influence des langues classiques dans la formation des nouvelles lexies (xénismes, emprunts de formes, emprunts de sens), et vérifier l'existence éventuelle d'une césure entre xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècle. L'analyse montre, pour la première question, un mouvement synusoidal, avec une option pour les xénismes vers la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance, et, inversement, un choix plus fréquent des emprunts intégrés au xiv<sup>e</sup> siècle et dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup>. La seule tendance qui marque le siècle de la Renaissance est l'introduction en masse de termes d'origine grecque, déterminée par la nouvelle disponibilité des traités de Galien (Céline Szeceet, Ildiko Van Tricht et Michèle Goyens, *"Uvee" face à choroïde: dénommer l'anatomie de l'œil au Moyen Âge et à la Renaissance*, pp. 77-134).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

## Cinquecento a cura di Sabine Lardon e Michele Mastroianni

*Bibliothèques des humanistes français*, "Arts et Savoirs", X (2018), in ligne <https://journals.openedition.org/aes/1235>

Numero monografico della rivista online "Arts et Savoirs" dedicato alle biblioteche degli umanisti francesi. All'avant-propos curato di Fr. Rouget seguono i contributi di Fr. Rouget, *La bibliothèque des Tabourot. Corrections et compléments*; L.-A. Sanchi, *La bibliothèque de Guillaume Budé*; H. Lannier, *Benoît Court en sa bibliothèque. Quelques indices du travail préparatoire à la rédaction des commentaires aux Arrêts d'Amours de Martial d'Auvergne*; O. Pédeflous, *Sur la bibliothèque de Rabelais*; R. Menini, *La bibliothèque du traducteur. Amyot et ses exemplaires de travail*; G. Schrenck, *Queue de renard, ficelle et plume: classer sa bibliothèque. Le cas de Pierre de l'Estoile: 1606 à 1611*.

Rouget si occupa della raccolta libraria della famiglia borgognona dei Tabourot e segnala centocinquanta manoscritti e stampe appartenuti a essa. Sanchi stila una lista di duecentosette autori letti da Budé, per i quali sono stati identificati quarantasei manoscritti e stampe da lui posseduti o postillati. Lannier studia la biblioteca di Benoît Court e i lavori preparatori al suo commento agli *Arrêts d'amours* di Martial d'Auvergne. Pédeflous aggiunge cinque nuovi *item* ai volumi appartenuti a François Rabelais. Menini identifica alcune edizioni a stampa utilizzate da Jacques Amyot per le sue traduzioni dal greco. Schrenck discute della biblioteca e del collezionismo librario di Pierre de l'Estoile.

[GIANMARIO CATTANEO]

*La douceur dans la pensée moderne. Esthétique et philosophie d'une notion*, L. Boulègue, M. Jones-Davies et F. Malhomme (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2016, «Rencontres» 280, 408 pp.

Alla nozione di *douceur* nella prima modernità sono stati recentemente dedicati importanti lavori: pensiamo al numero inaugurale della serie dei "Cahiers du GADGES" (*Le doux aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, ed. M.-H. Prat e P. Servet, Lyon, 2004) e al volume *La Douceur en littérature de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle* (ed. H. Baby e J. Rieu, Paris, Classiques Garnier, 2012). I diciotto contributi qui riuniti (che costituiscono gli atti del convegno di Parigi, 15-17 dicembre 2011) affrontano tale nozione da diverse angolature, rilevando la fecondità di un campo d'indagine non ancora sufficientemente esplorato. Poetica e retorica, filosofia, musica e arti visive sono gli ambiti presi in esame: ambiti, questi, dalle frontiere porose, come sottolineano Boulègue e Malhomme nella loro introduzione (pp. 7-22) ricordando la natura fondatrice dei paradigmi sonori della musica e della retorica antiche per lo sviluppo della riflessione umanista, rinascimentale e classica sulla *douceur*. Gli articoli raccolti sono i seguenti.

Première partie («Poétique et rhétorique de la douceur»): Pierre Laurens, *La violence de la douceur dans l'œuvre de Pétrarque*, pp. 25-39; Virginie Leroux, *Interprétations humanistes d'un précepte horatien. «Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu» (Art poétique,*

99), pp. 41-59; Jean-Frédéric Chevalier, *Douceur et ironie dans les tragédies latines des Trecento et Quattrocento*, pp. 61-77; Hélène Casanova-Robin, *Dulcidia et leuamen. Le prisme de la douceur dans l'œuvre poétique de G. Pontano, entre idéal poétique et visée éthique*, pp. 79; Michael Edwards, *Shakespeare et la douceur*, pp. 99-110; Daniel Dauvois, *Le conflit des douceurs au "Traité de la comédie" de Pierre Nicole*, pp. 111-126. Deuxième partie («Du son au sens. Philosophies de la douceur»): Laurence Boulègue, *Douceur, otium et vie contemplative dans le premier livre des "Disputationes camaldulenses" de Cristoforo Landino*, pp. 129-145; Alicia Oiffer-Bomsel, *«Revêtir l'humanité, dépouiller la sauvagerie...»: vers l'idéal d'humanitas. La sage alliance entre la parole et la vie dans l'œuvre de Juan Luis Vives*, pp. 147-168; Édith Karagiannis-Mazeaud, *La douceur dans l'œuvre de Jacques Peletier du Mans*, pp. 169-181; Éric Méchoulan, *«Garroter douceur».* Droit contre sociabilité chez Montaigne et Saint-Evremond, pp. 183-196; Pierre Magnard, *Le sens de la terre*, pp. 197-207; Hélène Michon, *La suavité salésienne*, pp. 209-221; Jérôme Lagouanère, *Terrorem potius quam religionem. Douceur, grâce et conversion: sur une citation augustinienne chez Pascal*, pp. 223-247; Maurizio Malaguti, *Victrix mitissima veritas. D'après une suggestion de J.R.R. Tolkien*, pp. 249-263. Troisième partie («Du mouvement à la couleur. Esthétique de la douceur»): Florence Malhomme, *L'éloquence du centaure. Douceur et musique dans l'art équestre à l'âge humaniste et classique*, pp. 267-304; Émilie Sérès, *«Dulciter tamen».* Douceur et utilité du nu à la Renaissance, pp. 305-326; Lauro Magnani, *Montrer la douceur. Formes et gestes d'un sentiment dans la peinture religieuse entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, pp. 327-344; Catherine Fricheau, *Ut pictura poesis? La notion de douceur dans la critique d'art au XVII<sup>e</sup> siècle. Les exemples de Perrault, Rapin et Félibien*, pp. 345-364.

Due contributi guardano specificamente al Cinquecento francese. Karagiannis-Mazeaud ripercorre l'opera di Peletier du Mans osservando come, dalla traduzione dell'*Ars* oraziana (1541) alle *Louanges* (1581), la *douceur* sia regolarmente evocata come ideale al contempo poetico ed etico. Legata alla chiarezza e alla moderazione, la *douceur* di Peletier trova i suoi modelli in Orazio e Castiglione e si oppone alla *mollesse* e alla *mièvrerie* petrarchista e cortigiana. Méchoulan si interroga invece sul valore sociale, giuridico e politico della *douceur* negli *Essais*. L'A. rileva come Montaigne affermi la necessità di una *douceur* che, sul piano politico, implichi la «neutralisation institutionnelle des relations personnelles» (p. 189), valorizzando i rapporti di diritto e i dispositivi giuridici all'interno della comunità politica a discapito delle forme della sociabilità fondate sull'amicizia e sullo scambio di favori. È doveroso precisare che, se gli articoli dedicati al Rinascimento francese sono due soltanto, gli studiosi troveranno materiali preziosi anche nelle pagine dedicate all'umanesimo italiano, al Petrarca latino e volgare, all'opera di Vives, alla pittura e all'arte equestre. Il volume ha infatti il merito di mettere in luce il carattere sfaccettato e mutevole di una categoria fondamentale per l'elaborazione di un ideale di *humanitas* e per la riflessione sulla lingua, sull'arte, sul sapere e sulla morale fra i secoli XIV



e xvii in Europa. Gli studi raccolti, peraltro, mostrano chiaramente l'interesse di prolungare le ricerche sulla *douceur* superando barriere disciplinari e cronologiche eccessivamente rigide.

[MAURIZIO BUSCA]

Matteo Leta, *Le pouvoir éphémère de l'illusion: le charlatan dans le théâtre du xvi<sup>e</sup> siècle*, "Le verger - bouquet XIV" (novembre 2018), en ligne, 22 pp.

Il tema della magia e dei poteri soprannaturali ha ottenuto, nel teatro rinascimentale, un successo tale da divenire uno dei *topoi* più utilizzati in questo genere. Soprattutto nella commedia e nelle rappresentazioni popolari, vengono spesso messi in scena personaggi di ciarlatani che millantano poteri magici per ingannare e derubare vittime ingenui e creduloni. È proprio sulla figura del mago ciarlatano nella commedia, che si concentra il presente contributo: di questa figura viene fornita una descrizione generale, in cui si evidenziano le caratteristiche ricorrenti. In primo luogo, come il mago sia anche venditore di rimedi, che avrebbero la pretesa di guarire o di offrire benefici. Inoltre, il personaggio simula un'erudizione ai limiti del pedantismo, grazie a citazioni plurilingue finalizzate a ingannare il pubblico. L'A. evidenzia come si crei una sorta di contrasto fra la xenoglossia ispirata da Dio nelle Sacre Scritture e questa capacità, quasi satanica, di simulare la conoscenza di lingue straniere grazie alla magia. Questa tendenza alla mescolanza di lingue diverse è ancora più evidente se si considera che spesso i ciarlatani del teatro comico sono vagabondi e stranieri, quali gli zingari. Anche il rituale messo in atto da questi sedicenti maghi è analizzato dal punto di vista letterario e ne vengono fornite le ricorrenze più frequenti, quali l'uso del cerchio magico, che passa da luogo di protezione dalle forze del male a spazio di inganno e di frode. In ogni caso, emerge con chiarezza che la *sorcellerie* evocata dai ciarlatani delle commedie è quasi sempre inefficace e produce un effetto comico dato dalla contrapposizione con la figura del mago autentico, ricorrente e topica nella letteratura medievale e rinascimentale.

[FILIPPO FASSINA]

Guillaume Budé, *De asse et partibus eius. L'as et ses fractions. Livres I-III*, édition critique du texte de 1541 et traduction française par L.-A. Sanchi, Genève, Droz, 2018, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» 590, CXLVIII + 592 pp.

Il volume contiene l'edizione critica con traduzione francese dei primi tre libri del *De asse* di Guillaume Budé, a cura di Luigi-Alberto Sanchi. Si tratta di un lavoro di importanza notevole, giacché il *De asse*, concepito come un trattato sulle monete e sulle misure antiche, è uno dei testi fondanti dell'erudizione umanistica francese e rappresenta una vera e propria *summa* del sapere degli antichi Greci e Romani. Il testo con traduzione è preceduto da una ricchissima introduzione, che costituisce un vero e proprio saggio monografico sul *De asse*. Sanchi analizza il contenuto dell'opera (pp. viii-xiii), i lavori preparatori (pp. xiii-xviii) e le differenti edizioni del *De asse* licenziate da Budé (pp. xviii-xxix): si tratta di sette edizioni, l'ultima delle quali uscì postuma nel 1541. Il *De asse* fu poi ripubblicato a Lione nel 1550-1551 e negli *opera omnia* di Budé usciti a Basilea nel 1556.

Un capitolo è dedicato alle fonti principali utilizzate da Budé, ovvero il *De figuris numerorum* di Prisciano,

il *Carmen de ponderibus et mensuris*, il *Digesto*, la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio e altri autori, tra cui Strabone e Plutarco (pp. xxix-xli). A proposito di Plinio il Vecchio, in *De asse*, 142a Budé dice che Plinio e Festo avevano utilizzato *sestertium* al nominativo, anziché *sestertius*, quindi avevano ritenuto *sestertium*. Mentre non siamo riusciti ad individuare il passo di Festo, possiamo dare qualche informazione ulteriore a proposito di Plinio. È possibile che in questo caso Budé alluda a Plinio, *Storia naturale*, 33, 44: infatti, anche se nell'edizione corrente di Ian e Mayhoff si legge «*placuit denarium pro X libris aeris valere, quinarium pro V, sestertium pro dupondio ac semisse*», nelle edizioni pliniane quattro-cinquescentesche si leggeva «*placuit denarius pro X libris aeris valere, quinarius pro V, sestertium pro dupondio ac semisse*», quindi *sestertium* veniva interpretato come nominativo, al pari di *denarius* e *quinarius*. Del resto, Budé dice, a proposito di questo passo pliniano: «*sed ex collatione antiquorum voluminum suspexit locum Plinii animadverti*».

Segue un capitolo sulle modalità di citazione (pp. xli-xlv), uno sulla fortuna del *De asse* in autori come Rabelais e Jean Bodin (pp. xlv-xlviii), uno sul genere letterario del *De asse* (pp. xli-lvi). Chiude l'introduzione un capitolo sui criteri editoriali (pp. lii-lvi). Nelle *annexes* all'introduzione si leggono un dettagliatissimo sommario dell'opera (pp. xxxix-lxv), la descrizione delle monete antiche nel *De asse* (pp. lxvii-lxx), la corrispondenza tra i fogli delle varie edizioni (pp. lxxi-xc), la lista degli autori citati con i passi di riferimento (pp. xci-cxlii) e l'elenco dei riferimenti a realtà ed espressioni contemporanee a Budé (pp. cxlvii-cxlviii). Tra le fonti lasciate in sospeso dall'editore, segnaliamo che Plutarco, *Vita di Antonio*, 4, 7-9 in *De asse*, 130b è citato secondo la traduzione latina di Leonardo Bruni e che questo passo, come osservato da Budé, viene ripreso anche da Marcantonio Sabellico, precisamente in *Commentationes in Suetonium Tranquillum*, Parisiis 1512, f. 22r: «M. ANT.: [...] Plutarchus in *Antonio* quinque ait et viginti millia dari iussit, quod Romani decies sestertium appellant». Inoltre, il passo di Dioscoride in *De asse*, 577b proviene da *De materia medica* 5, 72, 17: la frase in questione non è accolta a testo nell'edizione di Dioscoride di Max Wellman, ma è testimoniata da alcuni manoscritti ed è contenuta nell'edizione aldina del 1499, f. v8r, che potrebbe essere stata usata da Budé come testo base.

Il nucleo del libro (pp. 1-589) è costituito dall'edizione critica dei primi tre libri del *De asse*, davvero esemplare per rigore filologico, con traduzione francese a fronte. Nell'apparato critico vengono segnalate le varianti tra l'edizione del 1541 e le precedenti, mentre le fonti citate da Budé sono indicate direttamente all'interno della traduzione, che è anche corredata da note di commento. In conclusione, in attesa dell'edizione e la traduzione dei libri quarto e quinto del *De asse*, questo volume rappresenta un contributo fondamentale per lo studio dell'opera di Budé e del primo Umanesimo francese.

[GIANMARIO CATTANEO]

Mireia Castaño, *Le pontifical d'Amédée de Talaru et les débuts de Jean Bapteur*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXX, 2, 2018, pp. 353-361.

Il presente contributo offre una descrizione, corredata da un ricco apparato fotografico, del manoscritto conservato alla biblioteca diocesana di Besançon con-

tenente un pontificale redatto da Amédée de Talaru, Arcivescovo di Lione a partire dal 1415, pontificale utilizzato dai suoi successori fino almeno al 1573, data della morte dell'Arcivescovo Antoine d'Albon. Dopo aver fornito alcune indicazioni biografiche su Talaru, vengono descritte le splendide miniature contenute nel pontificale, sottolineando come sia possibile identificarvi le caratteristiche dell'arte di Jean Bapteur, attivo sia nella corte di Savoia, sia a Ginevra. L'area di produzione di questo pontificale, che ha subito numerose annotazioni per tutto il Cinquecento, non è di facile identificazione: esso potrebbe aver visto la luce a Lione, proprio grazie a Talaru, ma sembrerebbe più probabile collocarlo a Ginevra, sulla base di alcune miniature che raffigurano avvenimenti relativi a questa città.

[FILIPPO FASSINA]

“L'Année rabelaisienne”, Paris, Classiques Garnier, n. 1, 2017, 500 pp.

La ricchezza degli apporti recenti della ricerca alla conoscenza di Rabelais e delle sue opere ha suscitato il bisogno, presso gli specialisti, di uno strumento che rendesse conto delle novità critiche e bibliografiche con cadenza regolare, stimolando e agevolando gli scambi fra gli studiosi. Un secolo dopo l'esperienza della “Revue des études rabelaisiennes” nasce quindi una nuova rivista rabelasiana, pubblicata dall'editore Classiques Garnier e diretta da Mireille Huchon, che proporrà un numero all'anno. Ogni numero si comporrà di cinque parti principali: una sezione tematica (assente, però, in questo primo volume) e una sezione di saggi slegati dal tema principale («Miscellanées»); una serie di brevi annotazioni volte a chiarire aspetti puntuali delle opere o della biografia rabelaisiana («Annotatiunculæ»); una raccolta di recensioni di studi e schede informative su mostre e spettacoli dedicati all'autore («Chroniques»); infine, una sezione di carattere non accademico destinata ad accogliere interventi leggeri e ludici («Fanfreluches»). Salutando questa meritoria iniziativa, forniamo l'indice del volume e una breve presentazione dei contributi raccolti nella sezione «Miscellanées».

François Rigolot *Quelles saisons pour “L'Année rabelaisienne”?*, pp. 21-27. «Miscellanées»: Nicolas Le Cadet, *Rabelais et les rabelaisants. Pour une histoire des querelles critiques au XX<sup>e</sup> siècle*, pp. 31-83; Mireille Huchon, *Stéganographie rabelaisienne. Des endroits secrets désignés par le maître*, pp. 85-99; Richard Cooper, *Rabelais et la parodie littéraire*, pp. 101-119; Raphaël Cappellen, Paul J. Smith, *Entre l'auteur et l'éditeur. La forme-liste chez Rabelais*, pp. 121-144; Paola Cifarelli, *Ecriture de la discontinuité? À propos de la liste des cuisiniers du “Quart livre”*, pp. 145-159; Bernd Renner, *Qu'un fol enseigne bien un saige. Folie et ironie dans le “Tiers livre de Pantagruel”*, pp. 161-181; Scott Francis, *La publicité iatrosophiste de Rabelais. Captatio benevolentiae et persona de l'auteur du “Tiers livre” au “Cinquiesme livre”*, pp. 183-202; Claude La Charité, *Venes jugulares, et arteres sphagitides». Rabelais annotateur de “Nature de l'homme” d'Hippocrate dans la traduction d'Andrea Brenta*, pp. 203-227; Romain Menini, *«Noster Gryphius». Rabelais et son ami Bertholf dans l'atelier de Gryphe (1532-1533)*, pp. 229-258; Charlotte Stoëri, *Vous reprendrez bien un peu de fiction? Les contrefactuels dans les “Tiers” et “Quart livre”*, pp. 259-274; Olivier Pédeflous, *Un mot panomphée» (Rabelais, “Cinquiesme livre”, chap. XLV)*,

pp. 275-296; Raphaël Cappellen, *Ni Lyon, ni Paris? Sur quelques impressions gothiques des textes rabelaisiens et para-rabelaisiens*, pp. 297-331. «Annotatiunculæ»: Myriam Marrache-Gouraud, *Marouffes et marauds. Des anonymes en (bas)-relief*, pp. 335-345; Romain Menini, François Poplin, *Os et ost (Pantagruel, XV)*, pp. 347-349; Nicolas Le Cadet, *L'Enfer d'Epistemon et les cris de Paris*, pp. 351-356; Francesco Montorsi, *«Et mille autres petites joyeusettes toutes véritables». Le dernier chapitre de “Pantagruel” et “Guérin Mesquin”*, pp. 357-364; Anne-Pascale Pouey-Mounou, *Cloches, torcheculs et pantouffles. Copia érasimienne et poétique du mot*, pp. 365-370; Élide Valarini Oliver, *Propositions pour deux expressions du “Quart livre” à partir de Cotgrave*, pp. 371-376; Claude La Charité, *Rabelais élève de Jacques Cartier ou Doremé disciple de Bertrand d'Argentré?*, pp. 377-382; Carole Primot, *Rabelais lecteur de la troisième rédaction des “Macaronées” de Folengo*, pp. 383-385; Raphaël Cappellen, *«La coquille tue». Note sur un passage de l'épître à d'Estissac (1532) cité par Bigot dans le “Botanologicon” d'Euricius Cordus (1534)*, pp. 387-390; Guillaume Berthoin, *Rabelais, Marot et la tentation anti-courtisane. Sur une épigramme imitée de Martial*, pp. 391-403. «Chroniques»: «Comptes rendus», pp. 407-473; «Rabelais en scène», pp. 475-482. «Fanfreluches»: Anepistemon, *Arithmétique rabelaisienne*, pp. 485-487; Maistre S. Pyrathe, *Librairie néo-victorienne*, pp. 488-490.

Il contributo preliminare di Rigolot apre il volume con una serie di riflessioni rigorose ma condotte con tono leggero intorno al tema delle stagioni in Rabelais. Le Cadet espone in un'estesa panoramica dieci grandi querelles rabelaisiane che hanno animato i dibattiti critici nell'ultimo secolo, da Abel Lefranc ai giorni nostri: è l'occasione per proporre un bilancio aggiornato degli studi sulle opere e sull'autore. Huchon ritorna sul tema della steganografia e delle immagini doppie (ricordiamo il suo lavoro su Thélème), concentrandosi in queste pagine sulle parole che connotano gli «endroits secrets» dei *Tiers*, *Quart* e *Cinquiesme livres*, parole «qui permettent au regard de percevoir l'image autre» (p. 93). Cooper rileva la natura problematica della categoria di «parodia» applicata a Rabelais, in particolare per quanto riguarda la ripresa e la rielaborazione di generi e modelli stilistici: non sempre, osserva l'A., quando si tratta di giocare con le forme letterarie, il riso nasconde intenti satirici. Cappellen e Smith dedicano il loro studio ad uno dei dispositivi più caratteristici della scrittura di Rabelais, la lista: ripercorrendo le differenti edizioni dei primi quattro *Livres*, gli A. giungono a concludere che, se Rabelais è maestro nella tecnica dell'enumerazione, sono i suoi editori a «inventare» la disposizione in colonna. La poetica della lista è ancora al centro del contributo di Cifarelli, che si fonda sulla sequenza di nomi di cuochi del *Quart livre*: dopo aver mostrato la natura solo apparentemente incoerente di alcuni di essi (che in realtà nascondono allusioni alla sfera del cibo), la studiosa analizza gli aspetti linguistici e retorici della lista che concorrono a creare un effetto di prossimità alla poesia. Il lavoro di Renner mette in relazione le categorie di ironia, dissimulazione e follia relativamente al personaggio di Panurge, di cui vengono analizzati alcuni esempi di discorsi epidittici paradossali. Tali analisi trovano dei punti di riscontro nell'articolo di Francis, in cui sono presi in esame i prologhi degli ultimi tre *Livres* per definire il percorso di elaborazione della persona autoriale: la professione medica viene inizialmente rivendicata per poi subire un trattamento ambiguo, culminante con l'invito alla diffidenza nei confronti dell'autore stesso e dei suoi

tentativi di *captatio benevolentiae*. Questioni legate alla medicina sono oggetto anche delle indagini di La Charité, che si interessa ai commenti marginali inseriti da Rabelais nella sua edizione della traduzione latina procurata da Andrea Brenta del trattato ipocratico sulla *Natura dell'uomo* (1532): da questa prospettiva particolare si osserva il Rabelais filologo, editore e scrittore al lavoro (il contenuto di una *manchette* andrà infatti a nutrire il testo di *Gargantua*). L'ambito dell'editoria ritorna nel contributo di Menini: l'A. ricostruisce la rete dei collaboratori dell'editore Gryphe tra gli anni venti e trenta del Cinquecento, in cui accanto a Rabelais opera l'«érasmien cosmopolite» Hilaire Bertholf, e si concentra sui lavori editi fra il 1532 e il 1533, anni decisivi per la carriera dello *chinonais*. Stoëri propone un'analisi degli enunciati controfattuali nel *Tiers* e nel *Quart livre*, rilevando come l'impiego diffuso di tali strutture contribuisca a minare l'unità diegetica e cronologica, aprendola a tutta una serie di possibili ramificazioni. Pédeflous dedica il suo studio alla parola «panomphée» che compare nel *Cinquesme livre*: già epiteto omerico, l'aggettivo nel corso dei secoli viene investito di nuovi significati e, nell'episodio dell'iniziazione, apparirà come un dispositivo di «mise en scène d'un carrefour linguistique» (p. 285). Infine, Cappellen esamina alcune edizioni in caratteri gotici di testi rabelaisiani o di materia pantagruelina apparse fra il 1532 e il 1542 al di fuori dei grandi centri editoriali (Parigi e Lione), edizioni che attestano una diffusione più ampia di quanto si credesse, e già in epoca alta, delle opere di Rabelais.

[MAURIZIO BUSCA]

Guillaume Alonge, *Condottiero, cardinale, eretico. Federico Fregoso nella crisi politica e religiosa del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, 388 pp.

L'imponente e rigoroso studio di Guillaume Alonge ripercorre, in nove densi capitoli, l'avventura biografica, politica, letteraria e religiosa del patrizio genovese Federico Fregoso, personalità complessa che attraversa «una stagione di epocali trasformazioni religiose, politiche e culturali per l'Europa intera e, in particolare, per la penisola italiana, ridotta a un campo di battaglia tra le grandi potenze continentali» (p. ix). Lo studio colma una lacuna nella conoscenza del contesto dell'Italia allo scoppio della Riforma e nel periodo del delinearsi delle prime reazioni della Chiesa. Il taglio scelto dall'autore, sostanzialmente biografico, permette di dare unità all'insieme notevole dei dati raccolti e si apre, in molti punti dello studio, alla dimensione contestuale e collettiva e all'analisi di dinamiche più ampie. I contatti con umanisti, alti prelati, pittori e letterati, gli spostamenti e i contatti soprattutto con l'ambiente riformato d'Oltralpe sono determinanti nella crisi spirituale del Fregoso; spiccano quelli con Lefèvre d'Étaples e Margherita di Navarra, oltre che con Alamanni, Brucioli, e molti altri fuoriusciti.

I nove capitoli, seguendo la biografia di Fregoso incrociano alcune delle questioni, delle opere e dei personaggi più interessanti del periodo. Uomo di corte per storia familiare, nipote di Guidobaldo da Montefeltro, cresciuto nei primi anni della sua vita alla corte di Urbino, Federico ebbe un percorso che si snodò tra Urbino, Roma, Torino, Firenze, oltre che in Francia. Come suo fratello il doge Ottaviano (il periodo del governo di Ottaviano a Venezia «attende ancora uno studio esaustivo», n. 2, p. 31), Federico è anche uno

dei protagonisti di maggior interesse del *Cortegiano* di Castiglione. Le ragioni della scelta dei personaggi che nell'opera fece Castiglione si perde per il lettore moderno. Ancora prima che sul contenuto dei dialoghi, occorrerebbe «interrogarsi sul perché Castiglione prediligia tra le numerose frequentazioni urbane alcuni anziché altri» (p. 19).

Già dagli anni genovesi e dai legami con la confraternita del Divino Amore, le istanze di rinnovo della spiritualità cattolica che condurranno Fregoso alla crisi religiosa e al monastero nella seconda metà degli anni venti, si fanno strada in un afflato comune che lo avvicina molto allo spirito evangelico d'oltralpe. Tra questi due momenti l'esilio in Francia, puntellato da uno fitto scambio epistolare col Bembo, gli permette di stabilire contatti con l'entourage di Margherita di Navarra e dei fratelli Guillaume e Jean du Bellay («Nel mondo di Margherita», cap. III), come dimostrano le dediche dei suoi *Poemata* (pubblicati postumi da Salmon Macrin) e degli *Hymnes*. Egli entra inoltre nel ricco mondo culturale lionesse. Il possesso della diocesi normanna di Coutances, che il re volle affidargli nonostante l'ostilità di Leone X, prova il grado di familiarità a cui Fregoso era arrivato alla corte di Francia; fino al 1527, quando egli rinunciò al vescovato per «la commendata dell'abbazia benedettina di Saint-Bénigne a Digione» (p. 85), la corte gli fu debitrice per i suoi servizi soprattutto militari. A Lione le strade di Fregoso si incrociarono con quelle di molti esuli e fuoriusciti, dal Brucioli all'Alamanni e al Della Palla, condividendo con loro «sensibilità apocalittiche e profetiche» (p. 117) che si saldarono con la visione del mondo suggerita da Lefèvre d'Étaples. Alonge ripercorre nel dettaglio i rapporti con gli esuli («Lione», cap. IV).

A partire dal capitolo V, l'analisi si concentra sull'esame degli scritti del Fregoso, quattro opere tra quelle a stampa e manoscritte, ognuna delle quali rappresenta una tipologia diversa di scrittura. Le meditazioni sui Salmi e l'analisi del Padre Nostro, il *Pio et christianissimo trattato dell'orazione* e i due trattatelli *Della gratia et libero arbitrio* e *Della fede et delle opere*. Una quinta opera, di cui molte testimonianze attestano l'esistenza, non è mai stata ritrovata (*Tractato della vita christiana*). La meditazione della Scrittura, la riflessione sulla passione di Cristo e le connessioni con la Riforma, con l'area valdesiana, con la sensibilità riformista emergono dalla lucida ed erudita analisi di Alonge, che si apre alle connessioni con gli scritti di Erasmo, di Lefèvre, del Savonarola, di Ochino e del frate ferrarese Sante Pagnini.

Al ritorno in Italia nel 1529, a seguito della notizia della malattia di sua madre, Fregoso cercò di recuperare la diocesi salernitana di cui era titolare già dal 1507 ma di cui l'opposizione degli imperiali che gli rimproveravano la sua fedeltà alla Francia gli aveva sempre impedito di percepire le rendite. A partire dal 1530, Fregoso risiedette stabilmente a Gubbio, l'altra diocesi di cui era titolare dal 1508 e si dedicò alla cura dei poveri e alla riforma della Chiesa, punti cardine della sua pastorale. Insieme ai Giberti e al Gonzaga, egli promosse una serie di riforme e rinforzò con l'esempio l'idea della necessità per i vescovi di risiedere nella propria diocesi. La dettagliata analisi «contestuale» del ruolo del Fregoso nella parabola dell'evangelismo italiano, è determinata anche dai contatti con Pole, Vittoria Colonna, Carlo Gualteruzzi, Marcantonio Flaminio ecc. Il «corso del verbo divino» (p. 223 sgg.) non esclude riferimenti più pregnanti alla cultura biblica e linguistica, versante erudito del percorso. In contatto con ebraisti già dalla corte di Urbino, Fregoso si fece

affidare, in una serie di opere, la trattazione di problemi di natura teologica proprio dalla sua discepolo prediletta, la duchessa di Urbino Eleonora Gonzaga. La loro relazione spirituale assomiglia a quella di «altre coppie spirituali della vita religiosa italiana di quegli anni» (p. 251) come Vittoria Colonna e Reginald Pole o Juan Valdés e Giulia Gonzaga. Gli scritti di Fregoso incontrano dunque le questioni della Sacra Scrittura e della teologia della misericordia ad ampio spettro. Le frequentazioni di Fregoso, specialmente negli ultimi anni, inseriscono la sua figura e la sua famiglia in un contesto «in odor di eresia» (p. 272).

Gli ultimi capitoli permettono ad Alonge di disquisire della posizione dottrinale ma anche episcopale di Fregoso, soprattutto sulla questione del libero arbitrio; la posizione che egli assume lo colloca verosimilmente «tra Contarini e Valdés» (cap. VIII). L'idea della carità, l'influenza francese e il peso delle connessioni con il *Beneficio di Cristo* di Marcantonio Flaminio sembrano disegnare la parabola di un percorso al di fuori dell'orbita ortodossa. E infatti la corrispondenza del Fregoso prova molta della sua insoddisfazione rispetto alla «linea cauta e oscillante» (p. 329) che Paolo III aveva avanzato per la Riforma della Chiesa in risposta al movimento protestante. Accettò il cardinalato nel 1539, raggiungendo a Roma i suoi amici di sempre, come Pietro Bembo, Iacopo Sadoleto e Ercole Gonzaga. Il testamento, stilato il 18 luglio 1541, pochi giorni prima della morte, solleva il velo sul rapporto tra Fregoso e la cerchia degli spirituali, semmai ve ne fosse bisogno.

Lo studio di Alonge, attraverso la parabola di Fregoso, permette di fare un punto lucido anche su alcune questioni relative agli studi storici che riguardano il periodo in questione, dall'utilizzo del concetto di Evangelismo in Italia, alla lettura della diffusione delle idee religiose nel Cinquecento in chiave europea, «secondo l'insegnamento di Febvre» (p. xix). Alonge riesce a condurre l'analisi con grande rigore e lucidità, senza limitare lo spessore delle problematiche e muovendosi sempre con misura e apertura nella lettura delle posizioni spesso ambigue o complesse che hanno contraddistinto l'esperienza di questa grande personalità politico-religiosa dell'Italia della prima metà del Cinquecento.

[CONCETTA CAVALLINI]

André Bayrou, *Distance et reconnaissance dans l'écriture de soi: le cas des poèmes judiciaires de «L'Adolescence Clémentine»* (1538), "Le verger - bouquet XIV" (novembre 2018), en ligne, 14 pp.

Dal punto di vista letterario, l'utilizzo del concetto di "distanza", intesa come tendenza al nascondersi e al mascherare una verità, è frequente soprattutto in relazione all'ironia con cui un autore affronta tematiche difficili o dolorose dal punto di vista autobiografico. Tale artificio è ancora più evidente in un autore come Clément Marot, considerato un vero e proprio maestro nell'uso della *distance*, grazie all'umorismo e all'ironia con cui egli affronta gli argomenti più delicati. In particolare, all'interno dell'*Adolescence clémentine* del 1538, i componimenti relativi alle sue disavventure giudiziarie sono gli esempi più evidenti di questa tecnica, soprattutto se si considera il fatto che si situano nel contesto della repressione religiosa antiriformista, susseguente allo scandalo dei *placards*, che costrinse il poeta a due anni di fuga dall'Italia. Benché il rischio di incarcerazione sia più che concreto, Marot tratta il suo dramma personale secondo

un processo che l'A. definisce di "carnevalizzazione", andando nella direzione di un linguaggio triviale che mette in discussione l'autorità stessa della giustizia. Vengono dunque forniti numerosi esempi di come i dettagli autobiografici, nell'*Adolescence clémentine*, siano contaminati da una vena satirica finalizzata ad attenuare la gravità degli eventi e a rendere al lettore più piacevole e meno angosciata la lettura. In questo modo, si instaura un rapporto fra autore e pubblico che permette di offrire un'interpretazione più lucida degli eventi proprio perché analizzati in maniera distaccata e dunque più oggettiva.

[FILIPPO FASSINA]

Frank Lestringant, *Rondeaux en ronde, ronde de rondeaux*, "Le verger - bouquet XIV" (novembre 2018), en ligne, 8 pp.

Il *rondeau*, che deve il nome alla circolarità della sua forma, assume all'interno dell'*Adolescence clémentine* un ruolo fondamentale, seppure di difficile interpretazione. Principalmente perché questa tecnica si configura come un gioco sia di parole, sia di versi, sia di ruoli: l'immagine di Marot infatti in questi componimenti cambia continuamente di aspetto e di funzione, rendendo ancora più complessa una definizione univoca. Di questi testi vengono forniti alcuni esempi che mettono in luce la doppia valenza dei *rondeaux*, come nel caso del componimento sul venerdi santo (XXX), in cui si alternano il lamento per la morte e la gioia per la resurrezione o quello in onore di Anne d'Alençon, nipote di Francesco I (XXXIX), in cui il martedì grasso è presentato come giorno di castità e carestia, ma anche giorno di festeggiamenti carnevaleschi. Viene infine sottolineato come la natura stessa del *rondeau* non sia soltanto legata alla scrittura, ma presenti caratteristiche tipiche della musica, come il ritornello. Si tratta dunque di una tecnica di composizione estremamente moderna, che racchiude in sé la semplicità della conversazione popolare e la complessità delle grandi forme poetiche rigidamente codificate.

[FILIPPO FASSINA]

David Moucaud, *La mesure du badin: pour une infrastylistique de l'élégance marotique*, "Le verger - bouquet XIV" (novembre 2018), en ligne, 19 pp.

Una delle caratteristiche fondamentali dello stile di Marot è l'uso di alcuni marcatori che permettono di abbassare il livello sintattico ed enunciativo, dando vita a quel *sermo humilis* che rende unica la sua scrittura. L'A. analizza dunque dal punto di vista lessicale e sintattico le scelte effettuate da Marot per dare ai suoi testi quella sobria eleganza e quello stile familiare che li contraddistingue: in primo luogo, i cosiddetti *modificateurs de l'intensité basse*. Si tratta di averbi quali *peu*, *petit* oppure *trop*, *bien*, di negazioni o di falsi comparativi (*plus...que, comme*) che hanno la funzione di smorzare e rallentare il ritmo della narrazione, per creare questo effetto, che l'A. definisce un elegante abbassamento del livello stilistico. In secondo luogo, Marot opera una sorta di controllo misurato dei versi, il quale conferisce ai suoi componimenti una *brevitas* e una precisione rigida e referenziale. Si tratta di una tecnica, mutuata dai *Grands rhétoriciens*, che consiste nel comporre versi alla maniera della litania, del *serventois* o del *chant royal*, con una perifrasi regolarmente ordinata all'interno della se-

zione, creando una vera e propria formula ricorrente che spezza il ritmo. Infine, viene sottolineato come tutte queste tecniche vengano utilizzate in maniera combinata e interscambiabile fra loro, tanto che lo studio delle varianti fra un'edizione e l'altra dell'*Adolescence* permette di comprendere in maniera ancora più evidente il lavoro che Marot compie sui suoi testi. Lo stile dunque, in apparenza semplice, è in realtà frutto di una costruzione ricercata che trasmette al lettore l'idea di limpidezza e naturalezza tipiche del *sermo humilis* di Marot.

[FILIPPO FASSINA]

François Rouget, *Notule sur l'“Exhortation aux princes chrétiens pour le fait de la paix” (1558) de Jacques Peletier*, “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance” 2, LXXX (2018), pp. 345-351.

La figura di Jacques Peletier è estremamente interessante per il suo eclettismo e per la vastità dei suoi interessi, che spaziano dalla traduzione, alla grammatica e alla poesia, dalla medicina alla matematica. In questo lavoro, l'A. si concentra sulla *filière* polemica, analizzando la traduzione francese della *Cohortatio pacificatoria* del 1555 e l'*Exhortation aux princes chrétiens*, del 1558. Dopo aver introdotto il contesto storico in cui vengono scritte le due opere (lo scontro fra Enrico II e Carlo V in seguito all'occupazione di Napoli da parte degli Spagnoli), viene analizzato il testo dell'*Exhortation*. In particolare, vengono evidenziate le differenze sostanziali della traduzione rispetto al testo latino, e soprattutto viene analizzata la *préface*, presente solo nell'*Exhortation*. Essa è interessante in primo luogo per la dedica a Antoine de Saint-Anthot, zio di Pontus de Tyard, amico di Peletier; in secondo luogo poiché permette di inserire il testo nel periodo più buio della guerra, quello immediatamente successivo alla sconfitta di Saint-Quentin. Tale prefazione contiene un appello accorato alla pace, indirizzato al figlio di Carlo V, Filippo, appello che rivela il debito di Peletier con l'umanesimo di Erasmo.

[FILIPPO FASSINA]

Manon Gac, “Les articles du traité de la paix entre Dieu et les hommes” d'Artus Désiré, “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance” 2, LXXX (2018), pp. 363-383.

Artus Désiré, prete cattolico schierato contro il protestantesimo all'epoca della Contro-Riforma, pubblica una serie di *Articles, pamphlets* indirizzati al re e ai suoi consiglieri. Di questi conosciamo cinque edizioni pubblicate fra il 1558 e il 1562. L'edizione del 1558 è divisa in tre parti: una dedica al consigliere del re Simon Fizes, un prologo in prosa, che presenta il contesto storico con toni apocalittici, e l'elenco dei 53 *articles*. L'edizione del 1562 sostituisce il prologo con un'*épître au lecteur*, mentre le varianti fra le due edizioni risultano minime. L'A. si sofferma in particolare sul prologo e sulla lettera, che costituiscono una vera e propria introduzione all'opera: in essi viene ribadito il concetto fondamentale del pensiero di Désiré, la necessità di una *réforme de tous*, che riunifici il popolo sotto il corpo ecclesiastico. Inoltre, oltre all'obbedienza spirituale al Papa, viene indicata come fondamentale l'autorità temporale del principe, la cui onestà e probità sono necessarie all'equilibrio della società.

Tuttavia, benché il titolo del testo sia un'invocazione alla pace, i toni dell'opera sono decisamente bellicosi e poco concilianti. Gli *Articles* ebbero un notevole successo e furono ripresi anche da altri autori, fra i quali viene menzionato Jacques Viard, che pubblica a Lione gli *Articles généraux de la paix*: in essi vengono ripresi i contenuti di Désiré, ma con un'edulcorazione di fondo che elimina l'invito alla repressione armata e tende a presentare i protestanti sotto una luce meno eretica. Del testo degli *Articles* di Désiré viene fornita, in appendice, la trascrizione completa con annotazioni e apparato critico.

[FILIPPO FASSINA]

Jonathan Patterson, *Les fous, les idiots, et les gens de basse condition chez Guillaume Bouchet, lecteur de Huarte*, “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance” 2, LXXX (2018), pp. 249-264.

Nelle descrizioni letterarie della follia occupa un posto di rilievo il medico spagnolo Juan Huarte de San Juan, autore del celebre *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), tradotto in Francia da Gabriel Chapuys nel suo *Anacrise: ou, Parfait jugement et examen des esprits propres et naiz aux sciences* (1580) e rielaborato da Guillaume Bouchet, nel testo *Les Serées*. Si tratta di un dialogo in tre libri modellato sui grandi classici della filosofia, quali il *Simposio* di Platone, in cui ciascun personaggio presenta la propria opinione e dibatte con gli interlocutori, sotto la mediazione dell'autore-narratore. La trentaquattresima serata è incentrata proprio sul tema della follia e l'A. sottolinea il debito che questo passo ha nei confronti dell'*Anacrise*, benché alcuni punti centrali di questa opera, ripresi da Huarte, non convincano completamente Bouchet, in particolare l'uso degli aneddoti per descrivere i nati folli. Sempre secondo l'A., la dicotomia saggezza-follia sembra ripresa più da Montaigne che dal medico spagnolo. Nel complesso, le idee fondamentali di Huarte vengono mantenute nelle *Serées*.

[FLIPPO FASSINA]

Richard E. Keatley, *Textual Spaces. French Renaissance Writings on the Italian Voyage*, State College, The Pennsylvania State University College, 2019, 234 pp.

Il recente volume di Richard Keatley ritorna sull'opera “minore” di Michel de Montaigne, il suo *Journal de voyage*, per analizzarla dal punto di vista di quelli che l'autore chiama «textual spaces», e cioè i punti di intersezione tra la scrittura e lo spazio percorso dal viaggiatore. Si è più volte in passato sottolineato quanto Montaigne in Italia, nel 1580 e 1581, si muovesse lungo delle «mappe» mentali, acquisite a seguito di letture, di racconti, ma anche del lavoro dell'immaginazione; si è discusso su quanto queste mappe influenzassero il suo discorso e la sua narrazione. Il volume in questione riprende in modo analitico queste idee e le sviluppa in sei capitoli ricchi di riferimenti al testo ma anche e soprattutto al contesto sottolineando, se ancora ve ne fosse bisogno, che il *Journal*, oltre che un'opera letteraria, è un documento sulla quotidianità del viaggiatore francese in Italia all'inizio degli anni 1580.

Il testo di Montaigne presenta, già nell'introduzione, le problematiche che interessano i testi relativi al viaggio nel Rinascimento, ovvero la difficoltà di repe-

rire un *corpus* omogeneo di opere e, in secondo luogo, lo statuto «ambiguus» di queste relazioni, «whose political profiles are often masked by pleasant ramblings through Italy» (p. 2). Questo è particolarmente vero nel caso di Montaigne, di cui gli ultimi studi sottolineano le implicazioni nella vita politica del suo tempo. Il volume ha struttura circolare in quanto il capitolo iniziale («Montaigne inside and out») e finale («Mapping Montaigne's Rome») si concentrano, nella disamina del rapporto spazio/narrazione, su due tappe particolari del viaggio: il passaggio delle Alpi e il soggiorno a Roma. Il soggiorno romano resta la tappa centrale del viaggio di Montaigne, che Keatley analizza anche basandosi su fonti topografiche e mappe coeve come il *Missale romano* del 1570 e la *Historia delle Stationi di Roma* di Pompeo Ugonio (1588); attraverso queste analisi l'autore ipotizza spostamenti e frequentazioni che possano chiarire la visione che Montaigne aveva di Roma. Per il passaggio delle Alpi, che invece riguarda la prima parte del viaggio (un viaggio «nonlinear» lo chiama Keatley, p. 19), bisogna aggiungere alla complessità testuale e contestuale la duplicazione della voce narrante, con la presenza del segretario che redige la prima parte del testo.

Proprio alle caratteristiche di testi di viaggio redatti da segretari che possano essere messi a confronto con il testo di Montaigne sono dedicati i capitoli 2 («Textuality, Sexuality, and Political Geography: André de la Vigne and the French Conquest of Naples») e 3 («Space, Travel, and Work»). Pur concentrandosi sui momenti diversi della storia del viaggio in Italia, le due analisi proposte chiariscono gli scopi e le modalità descrittive che fanno parte dell'«arsenale» del viaggiatore-scrittore, per esprimere nel modo più chiaro e preciso la realtà fisico-culturale dello spazio attraversato. Mentre il *Voyage de Naples* di André de la Vigne descrive le terre del sud in occasione delle guerre d'Italia e dell'arrivo di Carlo VIII e sembra avere delle connessioni testuali e tipologiche più evidenti con il *Journal* di Montaigne, i *Regrets* di Du Bellay analizzati come testo di viaggio nel capitolo successivo potrebbero spiazzare il lettore. Tuttavia la raccolta di Du Bellay è presa in conto solo per concentrarsi sui momenti descrittivi, soprattutto della Roma papale e della sua corruzione. La poesia dunque come quadro sociale della città eterna.

Gli altri due capitoli si soffermano sull'uso del discorso antiquario per creare un quadro spaziale e narrativo («The Topographical Narratives») e sulla situazione del viaggiatore francese e sul suo immaginario a seguito delle svariate letture («Spaces and Places of the Voyage d'Italie»). Già dalla pubblicazione di Bartolomeo Marliani, *Topografia della Roma antica* (la prima edizione è del 1534), che influenzò tanti scrittori e viaggiatori, l'uso della topografia delle rovine nel discorso narrativo permette di individuare un vero e proprio filone espressivo che si serve delle innumerevoli pubblicazioni, anche illustrate, sull'argomento. Allo stesso modo gli sforzi di molti signori italiani per trasformare le loro città, decorandole di castelli, dipinti, affreschi, giardini, torri, chiese, nuove strade, dai Savoia ai Medici, dai Gonzaga agli Este, al Papa, ai Della Rovere, ai viceré di Napoli, creano per i viaggiatori una tela di fondo estremamente ricca e variegata, sia dal punto di vista artistico che tecnologico (basti pensare al fascino che l'idraulica con i giochi d'acqua e di fontane crea nel viaggiatore Montaigne).

In maniera interessante, il volume di Keatley riesce a convogliare in una riflessione unitaria problematiche teoriche e problematiche testuali. Le prime sono riferi-

te alla proiezione dell'individuo viaggiante e narrante, delle sue conoscenze, delle sue letture, del suo immaginario, nell'opera che redige; le seconde sono riferite ad uno spazio di scrittura dove operano tecniche narrative proprie della retorica, in un flusso di riflessione comune a scrittore e lettore. Sullo sfondo resta la specificità del testo di viaggio nel Rinascimento; esso appartiene a un *corpus* (sarebbe difficile per questo periodo parlare di genere letterario) narrativo-documentario, che prende la sua importanza essenzialmente dai legami con il contesto e dal confronto con altri testi simili. Poiché quella del viaggio in Italia resta, per il Rinascimento, una esperienza fondamentalmente collettiva. Tra tutti questi distinguo, l'analisi di Richard Keatley si muove con eleganza e rigore, restituendo una prospettiva di sintesi sugli «spazi testuali» nel *Journal de voyage* di Montaigne.

[CONCETTA CAVALLINI]

*Fictions narratives en prose de l'âge baroque. Répertoire analytique. Première partie (1585-1610)*, F. Greiner (dir.), avec la collaboration de J.-Cl. Arnould, M. Closson, C. Esmein-Sarrazin, F. Lavocat, B. Méniel, N. Oddo, M. Szkilnik et E. Ziercher, Paris, Classiques Garnier, 2018, 1002 pp. (1<sup>re</sup> éd. 2007, «Bibliothèque littéraire de la Renaissance»).

Porté par une équipe de 38 contributeurs, cet ouvrage est né «du désir d'établir la topographie minutieuse d'un paysage littéraire trop souvent réduit à quelques œuvres emblématiques» («Préface», p. 7), mais également trop longtemps méprisé.

La «Préface» de Frank Greiner (pp. 7-17) dégage les lignes de force de la littérature romanesque baroque de cette première période: le développement de la littérature sentimentale, leur pendant comique, parodique ou tragique, la présence des codes et règles de civilité, le reflet des courants de pensée (protestantisme, jansénisme, libertinage), l'importance accordée à la rhétorique et aux ornements qu'elle apporte à l'intrigue. La préface présente ensuite les bornes temporelles retenues: 1583-1643. Elles correspondent respectivement au début de la huitième et dernière guerre de religion, pour le *terminus a quo*, et à la mort de Louis XIII pour son *terminus ad quem* et elles se déclinent en trois parties, 1585-1610, 1611-1623 et 1624-1643, le présent volume correspondant à la première partie, pour s'étendre de la dernière guerre de religion à la mort de Henri IV. Enfin, FG aborde la difficulté principale à sélectionner les œuvres selon les trois critères posés par le titre *Fictions narratives en prose de l'âge baroque*. La distinction prose/vers «révèle sa relative pertinence» (p. 14) dans la mesure où les œuvres narratives en vers constituent désormais des exceptions, comme celle de Pierre de Deimier (*Illustres Aventures*, 1603), simplement mentionnée en préface (p. 15), ou encore la traduction anonyme des *Guerres civiles de Grenade* de Ginès Pérez de Hita, qui fait en revanche l'objet d'une notice (pp. 444-455), les passages en vers y alternant avec la narration en prose. La distinction fiction/vérité est plus problématique et demande à «être fortement nuancée» (p. 15) dans la mesure où l'histoire et les faits réels peuvent être retravaillés et déformés. Enfin, la dimension narrative est tout aussi problématique, en raison de l'importance du modèle oratoire, qui amène à retenir les secrétaires, les discours, les dialogues dès lors qu'ils prennent place dans un cadre narratif, insèrent des récits ou encore sont désignés

par leurs auteurs comme des vecteurs d'une narration. FG propose alors une définition: «*la fiction narrative en prose de l'âge baroque est le produit d'une activité littéraire visant le divertissement, l'instruction ou l'éducation du lecteur par l'énonciation éloquente d'histoires inventées ou offrant de la réalité une vision aux couleurs romanesques*» (p. 16), tout en précisant que celle-ci ne saurait proposer de critères définitifs: «Reste à savoir quels textes correspondront à une catégorie littéraire aussi floue. Disons immédiatement qu'en l'occurrence il n'existe aucune solution idéale, dans la mesure même où les limites de notre objet se dérobent» (*ibidem*). À côté des œuvres incontestablement fictionnelles et narratives, la visée exhaustive de ce répertoire a donc conduit à élargir le champ du romanesque à des domaines connexes qui le croisent en partie, comme les canards, secrétaires, discours, dialogues, miscellanées, histoires dévotives, livres de propagande religieuse ou politique «c'est-à-dire des textes n'entrant pas dans le cadre de notre définition moderne de la prose fictionnelle, mais qu'il aurait été dommage d'oublier, dans la mesure où ils témoignent d'une manière ancienne et différente d'envisager la geste narrative» (p. 17). C'est donc tout texte contenant une dimension fictionnelle et narrative en prose qui est ici retenu, de façon à offrir le panorama de recherche le plus large, et partant le plus riche, sur la question.

L'ouvrage rassemble 242 notices, classées par ordre alphabétique des titres. Chaque notice s'appuie sur une édition précise, soit l'édition *princeps*, soit une édition postérieure dont le choix est justifié. Un système de codage symbolique permet de préciser les caractéristiques, simples ou croisées, de l'œuvre (fiction, traité, discours, dialogue, texte épistolaire, traduction, intrigue sentimentale ou aventure chevaleresque...). Le contenu de l'édition de référence est ensuite détaillé, en prenant en compte tous les éléments paratextuels et en proposant un résumé de ou des histoire(s). En fin de notice sont précisés, selon le cas, et de manière non exhaustive, les principaux autres exemplaires de l'édition ou les principales autres éditions, les sources (avérées ou supposées, fictionnelles ou historiques, principales ou accessoires), mais également, le cas échéant, la fortune de l'œuvre, et enfin les principales références bibliographiques.

En fin d'ouvrage, de précieuses annexes sont destinées à faciliter les recherches (par auteur, par date, par typologie) et permettent d'ouvrir des pistes d'étude spécifiques.

«Survie de la littérature médiévale à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle» (pp. 799-802);

«L'illustration de la fiction narrative en prose en France, 1585-1610» (pp. 803-809);

«Classement des œuvres par noms d'auteurs» (pp. 811-819);

«Classement chronologique des œuvres» (pp. 821-835), liste par auteur et titre;

«Livres illustrés» et «Canards illustrés» (pp. 837-852), avec classement par date/auteur/titre;

«Répertoire: liste des textes non retenus ou introuvables» (pp. 853-863);

«Canards (1885-1610)» (pp. 865-880).

La bibliographie (pp. 881-911) rassemble les ouvrages utilisés pour l'élaboration des notices, en excluant les études spécifiques déjà signalées pour chaque œuvre. Elle se subdivise en trois sections «Bibliographies, dictionnaires et catalogues»; «Bibliographie critique» et «Textes en ligne sur Gallica» (classement alphabétique par nom d'auteur).

Trois importants index complètent les annexes en permettant également de faciliter une recherche ou d'ouvrir une piste d'étude:

L'index des noms (pp. 915-964) répertorie les noms de personnages historiques, fictionnels ou mythologiques, les noms de peuples et les toponymes.

L'index thématique (pp. 965-982) liste les thèmes et motifs remarquables ou récurrents.

L'index des titres (pp. 983-993) permet une recherche rapide en renvoyant pour chacun aux pages concernées.

En *Addenda*, après la table, six notices ont été ajoutées. Si elles gagneraient à être intégrées au corps de l'ouvrage dans une éventuelle réédition, elles illustrent, en l'état, le champ ouvert et fructueux des recherches sur la littérature narrative de cette période.

Il est donc indéniable que ce répertoire, fruit d'un beau travail collectif dirigé par Frank Greiner et mobilisant une équipe de spécialistes, constitue un outil de recherche extrêmement utile. Sa richesse et ses qualités amènent à émettre trois suggestions: que les références aux éditions numérisées soient données au niveau des notices (plutôt que de la bibliographie générale); que la typologie des œuvres, identifiées par un ou plusieurs symboles, puissent donner lieu à des index de façon à exploiter pleinement les pistes de recherche par genre ou thème que ce système permet; et enfin qu'une édition numérique puisse en être parallèlement proposée en exploitant tous les critères de recherche qu'offre ce précieux répertoire. Dans tous les cas, et en l'état, ce répertoire constitue un remarquable ouvrage de référence aussi riche qu'utile pour toute recherche relative à la prose narrative, au sens large.

[SABINE LARDON]

## Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

Michèle Clément, *Une poétique de crise. Poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 434 pp.

Segnaliamo la ristampa del volume apparso nel 1996 nella collana «Bibliothèque littéraire de la Renaissance». Vent'anni dopo, alcune parti di questo ragguardevole lavoro necessiterebbero di revisione, quali l'intero primo capitolo, dedicato alla discussione della nozione di barocco, il sesto, improntato a nozioni di linguistica che oggi sembrano meno interessanti di allora, oltre, naturalmente, alla bibliografia generale e critica. Tuttavia, la bibliografia primaria, centrata sulle poesie mistiche e gli scritti spirituali di poeti noti e meno noti, mantiene un sicuro interesse, che probabilmente giustifica l'operazione editoriale dei Classiques Garnier.

[LAURA RESCIA]

*Les études dix-septièmistes en Italie*, B. Papasogli (dir.), "XVII<sup>e</sup> siècle", 281, octobre-décembre 2018, pp. 573-687.

Proporre un bilancio della critica italiana sul Seicento francese negli ultimi trent'anni è l'impegnativa impresa, voluta dalla direzione della rivista "XVII<sup>e</sup> siècle", che da tempo ha inaugurato una serie di numeri dedicati agli studi di francesistica all'estero. I contributi raggruppano la cartografia critica in base a un criterio misto, che meglio si presta al tentativo di esaustività, risultando incentrati su un genere (narrativa, commedia, tragedia e tragicommedia, pastorale e opera), oppure su grandi autori (è il caso di La Fontaine e di Pascal) o ancora su una corrente di pensiero (cartesianesimo, libertinaggio) o su uno specifico settore non riconducibile a un unico genere letterario (moralisti, mistici). Nella premessa la curatrice sottolinea le caratteristiche trasversali della critica seicentista in Italia nel periodo considerato: la tendenza a oltrepassare i limiti dello sguardo specialistico, cercando il dialogo tra testi, tradizioni e culture, e privilegiando l'ottica diacronica che spinge il ricercatore a seguire l'evoluzione delle forme letterarie attraverso i secoli, coniugando l'analisi più minuziosa con l'apertura su orizzonti di ampio respiro. Il comparativismo e la propensione a una scrittura sagistica descrittiva e interpretativa completano i punti comuni della grande messe di contributi critici qui repertoriati, che testimoniano la permanenza in Italia dell'attenzione verso un secolo che, insieme ad altri, è attualmente penalizzato dal restringimento dell'ampiezza del canone nell'insegnamento universitario. Ne emerge un quadro d'insieme ricco ed estremamente articolato.

G. Belgioioso, *Les études cartésiennes en Italie: 1996-2017*, pp. 575-586, descrive l'attività e la produzione scientifica dei tre centri di ricerca (Università del Salento, di Roma "La Sapienza" e di Bologna) che si occupano degli studi sul cartesianesimo e su Descartes, diventati oggi internazionali; si sono realizzati progetti editoriali di ampio respiro (quali la *Bibliographie*

*cartésienne*, la ristampa delle *Lettres de Monsieur Descartes* di C. Clerselier, e l'edizione bilingue completa della *Correspondance* e delle *œuvres* del filosofo) oltre a una serie di giornate di studio e monografie. A. Del Prete, *L'Italie et la libre-pensée: un amour durable (1990-2017)*, pp. 587-598 sottolinea che gli studi italiani sul libertinaggio attingono a una tradizione che esplora le contaminazioni tra diverse tradizioni filosofiche, privilegiando l'ottica storica, la critica testuale e il comparativismo; questi studi sottolineano la continuità tra Rinascimento, libertinaggio e Illuminismo. L. Rescia, *D'un théâtre, l'autre: tragédie, tragi-comédie, pastorale et opéra français dans les études italiennes*, pp. 599-610, mette in luce la prosecuzione degli studi sul Barocco nei testi drammaturgici (ad eccezione della commedia, per la quale si veda *infra*), grazie ai quali la critica si è rinnovata, con l'analisi dei paratesti e delle poetiche. Gli studi comparatisti dedicati alla circolazione di temi e miti in area romanza, accanto a un intenso lavoro di edizioni o riedizioni di testi drammaturgici, hanno contraddistinto l'attività degli ultimi anni. F. Fiorentino, M. Pavesio, *Triptyque sur la comédie*, pp. 611-621, hanno optato per una tripartizione della bibliografia sul genere della commedia, che conferisse agli studi moliereschi il ruolo eminente che ad essi spettava. Se gli studi su *Tartufo* e *Don Giovanni* di Macchia, sul *Misanthropo* in ottica freudiana di Orlando, sui rapporti con la commedia dell'Arte di Gambelli e sulla concezione del comico di Fiorentino contraddistinguono la sezione centrale, i precursori di Molière sono stati prevalentemente studiati in relazione alla circolazione dei temi spagnoli e italiani in Francia, mentre gli epigoni e i successori soprattutto per quanto riguarda l'influenza della commedia dell'Arte oltralpe. G. Giorgi, *Le genre narratif et ses poétiques*, pp. 623-637, esplora gli studi italiani sulla narrativa articolandoli su un doppio asse: quello cronologico (in base alla distinzione tra Barocco e Classicismo) e quello per sottogeneri (dall'epopea al romanzo, dalla novella al conte de fée), rivelando una pluralità di approcci metodologici e di proposte interpretative. F. Corradi, *La Fontaine poète italien? Le fabuliste vu par la critique d'outre-monts*, pp. 639-650, suddivide gli studi su La Fontaine in quattro filoni: critica genetica e studi sulle fonti, riflessioni sulla poetica e i generi letterari, studi tematici, analisi testuali, a cui si aggiunge una sezione dedicata alle traduzioni. B. Piqué, *Les moralistes: un domaine ouvert*, pp. 651-662 organizza la rassegna critica dedicata agli studi sui moralisti in due sezioni, relative alle forme brevi e ai trattati, dalle quali emergono tre diverse prospettive critiche: un interesse specifico sulle forme brevi, che oltrepassa i limiti cronologici del secolo, il filone che inquadra la letteratura morale nell'ambito della storia delle idee, e un'ottica relativa agli aspetti più squisitamente filosofici degli scritti moralistici. M.V. Romeo, *Un foyer de recherches sur Pascal et Port-Royal*, pp. 663-673, si concentra sul centro di studi su Pascal e il Seicento nato nel 2016 presso l'università di Catania, che sta sviluppando una serie di studi volti a oltrepassare la visione del pensiero pascaliano come frammentario, decostruito, contradd-



distinto da un'antropologia negativa e un approccio relativista ai problemi della conoscenza, e che prepara attualmente una traduzione italiana completa delle opere del filosofo. Lo stesso centro si occupa altresì di approfondire gli aspetti filosofici dei pensatori di Port-Royal. B. Papasogli, *La voie lactée de la mystique*, pp. 675-687, fa rilevare come, malgrado la configurazione apparentemente frastagliata degli studi italiani dedicati ai testi spirituali e mistici, vi siano stati alcuni lavori che hanno inaugurato dei percorsi di ricerca fondamentali (Carlo Ossola, Mino Bergamo, Benedetta Papasogli stessa). François de Sales, Bérulle, le mistiche, Maria dell'Incarnazione, la corrispondenza delle missionarie Orsoline in America, infine Fénelon rappresentano altrettanti filoni specifici, indagati spesso in ottica pluridisciplinare. La fecondità dei lavori dei critici italiani si misura inoltre con l'abbondante produzione di edizioni critiche.

[LAURA RESCIA]

«Muses naissantes». *Écrits de jeunesse et sociabilité lettrée (1645-1655)*, édition critique établie et annotée par K. Abiven et D. Fortin, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2018, «Héritages critiques», 296 pp.

Il volume riunisce gli scritti giovanili di un gruppo di scrittori che i critici hanno chiamato i "Palatins" o "Paladins" della "Table-Ronde". Si tratta di Antoine Furetière, François de Maucroix, Gédéon Tallemant des Réaux, François Charpentier, Jean de La Fontaine, Paul Pellisson-Fontanier e François Cassandre, giovani letterati, alcuni dei quali diventeranno poi importanti membri dell'*Académie Française*, che si sarebbero riuniti a Parigi, regolarmente tra il 1645 e il 1655, per conversare di poesia e di letteratura. Il condizionale è d'obbligo, perché non vi sono prove certe né dell'effettiva esistenza, né della frequenza di questi incontri: sicuramente questi scrittori furono legati, in età giovanile, da un'amicizia che li portò a comporre alcune traduzioni e numerosi poemi di circostanza, rimasti fino ad ora inediti.

I due curatori del volume pubblicano, dunque, l'edizione critica dei trenta *poèmes*, galanti e mondani, composti da Pellisson, Maucroix e Cassandre, i cui testi risalenti al 1645, riuniti ed annotati da Tallemant des Réux e conservati nel manoscritto 19142 della Biblioteca Nazionale di Francia, presentano alcune chiare allusioni ad un'attività collettiva, anche se effimera, del circolo di giovani letterati.

Il lavoro di edizione è completato da due annessi con altri due manoscritti: il primo, con alcuni poemi inediti di Maucroix, è stato scoperto alla Biblioteca di Reims; il secondo, ritrovato negli Archivi municipali di Castres, è il regolamento dell'*Académie de Castres*, una delle più antiche accademie di Francia, fondata nel 1648 e chiusa nel 1670, di cui faceva parte Pellisson. Alcune riproduzioni del manoscritto e una *Postface* di Karine Abiven sui *poèmes* dei giovani letterati chiude la prima parte del volume.

La seconda parte contiene alcuni studi critici sull'argomento, riuniti sempre dai due curatori. Emmanuel Bury (*Les "Palatins" et les "Belles infidèles"*, pp. 169-188) presenta un interessante lavoro sulle traduzioni giovanili di alcuni degli autori appartenenti al gruppo dei "Palatins"; Helwi Blom (*Une compagnie de "nobles chevaliers"*. *Les "Palatins" et la littérature chevaleresque médiévale*, pp. 189-206) studia la conoscenza e

la ricezione dei romanzi cavallereschi medievali negli ambienti mondani frequentati dai "Palatins"; Claudine Nédélec (*Écrire en burlesque. Jeux et enjeux*, pp. 207-217) analizza la scrittura burlesca presente nei *poèmes*. Al genere dell'*épître en vers*, in cui sono scritti i testi, è dedicato lo studio di Sophie Tonolo (*Épître et identité poétique*, pp. 219-236); mentre Nicolas Schapira (*Tallemant des Réaux et ses amis dans le manuscrit 19142. Le groupe par la mise en recueil*, pp. 237-246) e Damien Fortin (*Un compagnonnage poétique. Pellisson et La Fontaine*, pp. 247-264) si occupano dei rapporti tra i letterati del gruppo.

Una ricca e completa bibliografia stilata da Damien Fortin ed un indice dei nomi completano il volume.

[MONICA PAVESIO]

«Jusqu'au sombre plaisir d'un coeur mélancolique». *Études de littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle offertes à Patrick Dandrey*, D. Amstutz, B. Donné, G. Peureux, B. Teyssandier (dir.), Paris, Hermann, 2018, 450 pp.

Le miscellanee accademiche corrono spesso il rischio di assemblare contributi vari e disparati, talvolta semplici omaggi alla carriera di un eminente accademico, e non sempre profittevoli dal punto di vista scientifico. Non è questo il caso del volume offerto a Patrick Dandrey: sia per compattezza che per qualità dei numerosi interventi, il libro offre anche un utile stato dell'arte su una porzione considerevole della critica secentesca attuale. Tre le sezioni in cui si articola il testo: la prime due sono dedicate ai suoi autori d'elezione, e quindi l'una a Molière, ma anche alla teatralità, al comico e agli aspetti sociologici della drammaturgia secentesca, l'altra a La Fontaine, e al genere favolistico e morale; l'ultima sezione, intitolata «Sous le signe de Saturne. Savoirs, anthropologie, imaginaires» riprende il tema della malinconia, altro cavallo di battaglia di Dandrey, amplificandolo in numerose direzioni.

Gli studiosi – prevalentemente francesi, ma altresì inglesi, italiani, statunitensi, canadesi – si sono attenuti dunque ai principali filoni di ricerca del collega omaggiato, ma utilizzando strumenti, temi, connessioni a loro congeniali: in tal modo, i trentotto contributi si diramano e intessono una fitta rete di corrispondenze, realizzando un affresco importante, se non esaustivo, sulla critica della francesistica europea e statunitense degli ultimi anni.

Nell'impossibilità di dar conto dell'intero contenuto del volume, citeremo qualche esempio per ogni sezione: se Charles Mazouer esamina le commedie molieresche alla luce delle deviazioni e perversioni religiose dei suoi personaggi, Michèle Rosellini si applica a rintracciare i segni di un motivo licenzioso in Molière e La Fontaine; Philippe Sellier si concentra sull'influenza della raccolta di poemi e preghiere *Heures de Port-Royal* su Corneille, Racine e La Fontaine, mentre Christian Biet cerca i segni della teatralità in alcuni testi esemplari di *entretiens des vivants et des morts*. Guillaume Peureux riprende una proposta che già fu di Dandrey ed esplora due manoscritti delle *Fables* attraverso l'approccio genetico, e mentre Gérard Ferreyrolles identifica la presenza delle Sacre Scritture nelle favole lafontaniane, Federico Corradi interroga i paratesti dell'opera del poeta per rintracciarvi la postura autoriale. Nell'ultima sezione, Delphine Denis indaga gli elementi ascrivibili alla malinconia nell'*Astrée*, mentre Cécile Toublet, che con Dandrey ha approntato l'edizione moderna di

*Polyandre*, ne indaga gli aspetti relativi alla corporeità, tra idealità ed *extravagance*; Bruno Tribout esplora il ruolo della melanconia nella scrittura storiografica del Classicismo, e Bernard Beugnot esamina il tema della vecchiaia nel Seicento Francese.

Il volume contiene, com'è consuetudine, la bibliografia del festeggiato, a testimonianza di un'instancabile attività didattica, scientifica ed editoriale a livello internazionale, che ha reso Dandrey una delle voci critiche più eminenti della sua generazione.

[LAURA RESCIA]

Georges Forestier, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, «Biographie NRF», 541 pp.

Dopo la biografia di Racine, pubblicata nel 2006, sempre nella collana dedicata alle biografie dell'editore Gallimard, Georges Forestier si appresta al difficile compito di ricostruzione della vita di uno dei più grandi commediegrafi europei. Compito arduo, dicevamo, perché attorno alla figura di Molière si sono imbastite leggende, spesso artificiose e stravaganti, che sono ormai difficili da cancellare. Descritto come un marito vecchio e geloso con un temperamento malinconico, come un attore dotato solo per il comico, incapace di versificare correttamente e di salute cagionevole a causa di una malattia polmonare, ritrovare oggi il vero Molière, ossia l'uomo, l'attore e il drammaturgo che i suoi contemporanei hanno conosciuto ed amato, è un lavoro quasi impossibile.

Le false leggende, create dai primi biografi del drammaturgo, nacquero, infatti, per colmare la mancanza di dati certi sulla sua vita: Molière non lasciò né lettere, né appunti, né diari, né manoscritti delle sue opere. Non ebbe neanche la fortuna di Racine, i cui figli raccolsero e pubblicarono le lettere e i manoscritti del padre. C'è il vuoto attorno alla vita di Molière, un vuoto colmato, in maniera maldestra, dal suo biografo, il Sieur de Grimarest, che pubblicò nel 1705 la prima *Vie de M. de Molière*. Fu Grimarest che, come sostenne fin da subito Boileau, nulla sapeva della vita di Molière, a creare le prime leggende che si sostituirono velocemente alla verità. I biografi successivi, troppo timorosi per dare contro al mito che ormai si era creato attorno alla figura di Molière, hanno cercato di accomodare i documenti di archivio da loro scoperti alle leggende create da Grimarest.

Georges Forestier ha dovuto, quindi, sradicare uno ad uno i falsi miti, gli aneddoti, i dettagli pittoreschi e soprattutto la pratica diffusa nei biografi di Molière di collegare la vita alle opere. Fare *tabula rasa*, insomma, di tutto quello che è stato detto, come scrive l'autore nell'introduzione, per attenersi solo alla verità attestata ed utilizzare unicamente i documenti d'archivio, il famoso «Registre de La Grange», le testimonianze contemporanee, non sempre imparziali, ma significative della ricezione delle *pièces* del drammaturgo e, soprattutto, le sue commedie.

Un lungo e dettagliato lavoro, dunque, che ricostruisce la formazione di Molière e studia il suo *modus operandi*, il processo di fabbricazione delle sue opere, perché ogni commedia è direttamente collegata alla precedente e nasce da una sorta di negoziazione tra le aspettative del pubblico e l'immagine artistica in costruzione del drammaturgo. Forestier ha voluto riscoprire l'uomo, studiando l'artista, e possiamo dire che ci è riuscito egregiamente.

[MONICA PAVESIO]

Alain Riffaud, *L'aventure éditoriale du théâtre français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUPS, 2018, 346 pp.

Specialista riconosciuto di storia dell'editoria teatrale nel Grand Siècle, l'A. riunisce in questo volume alcuni articoli apparsi nell'ultimo decennio della sua attività di ricercatore, rivisti nel quadro di un discorso complessivo, centrato sull'approccio della bibliografia materiale. Come nei suoi precedenti lavori, inclusi i reportori dei testi teatrali del Seicento francese, Riffaud coniuga l'acribia filologica e storica con l'interpretazione, appassionata e convincente, dei dati risultanti dall'analisi materiale dei testi, inserendoli in una visione complessiva del panorama teatrale. Questo volume presenta, dopo un'introduzione necessaria per contestualizzare le sezioni successive, quattro parti, organizzate intorno alle figure essenziali del campo d'indagine prescelto: autori, tipografi, editori, a cui si aggiunge la figura del ricercatore.

Nella prima parte, si esaminano gli atteggiamenti di quattro tra i maggiori drammaturghi dell'epoca nei confronti delle edizioni delle loro *pièces*. Ne emergono posizioni che vanno dalla più totale indifferenza di Jean de Rotrou, alla moderata vigilanza di Jean Mairet, fino alla più attiva partecipazione di Tristan l'Hermite, e al progressivo e totale controllo di Pierre Corneille. Nella seconda, si affrontano problemi e pratiche specifici legati alla stampa del testo, alla composizione del frontespizio e alla pratica della stampa suddivisa tra diversi tipografi, per poi concentrarsi sull'attività e i materiali di due tra i maggiori ateliers. La terza sezione, dedicata agli editori, analizza le problematiche inerenti i *privileges* e le copie pirata delle *pièces*, per poi ripercorrere le vicende dei cugini di Racine, Vitart e Desseaux, e di Jean Ribou, editore di Molière. L'ultima parte affronta invece questioni metodologiche, perorando la causa dell'archeologia libraria, rivelando le ricchezze del fondo drammaturgico del Trinity college di Dublino, per poi dimostrare, attraverso gli studi sull'edizione originale di *Sertorius* e delle prime edizioni del *Malade imaginaire*, la validità dell'approccio privilegiato dall'A. Il volume è riccamente illustrato, e corredato da una buona bibliografia e ottimi indici.

[LAURA RESCIA]

*La question du répertoire au théâtre*, Ch. Biet (dir.), «Littératures classiques», 95, 2018, 216 pp.

Il numero 95 di «Littératures classiques» è una riflessione collettiva sul repertorio teatrale francese dal XVII secolo fino ai giorni nostri. La riflessione proposta è direttamente collegata ad un progetto di ricerca internazionale sui Registri della *Comédie-Française* del XVII e XVIII secolo, i cui risultati sono consultabili sul sito <http://cfregisters.org>.

Christian Biet, nel primo contributo intitolato *Introduction. La question du répertoire au théâtre* (pp. 7-14) riflette sui concetti di «répertoire» e «patrimoine» e auspica una riscoperta e l'allestimento teatrale delle opere escluse fino ad oggi dal repertorio del teatro francese. Seguono tre «conversations» dello stesso Biet con gli attori e registi della *Comédie-Française* Marcel Bozonnet, Stéphane Braunschweig e Clément Hervieu-Léger.

Il volume prosegue con uno studio di Agathe Sanjuan (*Lecture du répertoire dans les archives de la Comédie-Française*, pp. 45-54) che, partendo dall'analisi

dei primi repertori della *Comédie-Française*, fondata con decreto di Luigi XIV nel 1680, nati dalla necessità della compagnia di programmare ed alternare le *pièces* da rappresentare, si sofferma poi sulla sacralizzazione, verso la fine del secolo, di alcune opere e di alcuni autori. Guy Spielmann (*Le répertoire, un concept flou? Réalités des pratiques et perspectives théoriques*, pp. 55-66) analizza, invece, il concetto di repertorio, che per un francese è necessariamente il «répertoire classique», per comprenderne il funzionamento, evidenziando le incoerenze tra la pratica delle compagnie e le concezioni odierne del termine. Sophie Marchand (*Réflexions sur le succès théâtral à partir des nouvelles perspectives ouvertes par la base des données des registres de la Comédie-Française*, pp. 67-76) definisce il successo delle *pièces* e degli autori, partendo dal database dei registri della *Comédie-Française*, ma sottolinea le precauzioni necessarie da prendere, nel momento in cui si vogliono stilare classifiche e decretare vittorie e sconfitte. Jean Clarke (*La création d'un répertoire national: la Comédie-Française de 1680 à 1689*, pp. 77-88), nel suo studio, ricostruisce le prime fasi della creazione di un repertorio nazionale; Sarah Harvey (*La genèse stratifiée du répertoire de la Comédie-Française entre 1680 et 1730*, pp. 89-103) studia, a livello statistico, la conservazione delle *pièces* più antiche e l'inserimento di nuove creazioni all'interno del repertorio di un teatro, quello della *Comédie-Française*, che ha ormai la missione istituzionale di primo teatro di Francia; Pannill Camp (*Le répertoire comme registre de la transformation de l'espace*, pp. 105-117) utilizza il repertorio di 29 stagioni, tra il 1760 e il 1789, per studiare le trasformazioni dello spazio scenico.

Due articoli sono dedicati alle rappresentazioni delle opere di Molière da parte della compagnia della *Comédie-Française*: quello di John Powell (*Histoire des représentations des comédies-ballets de Molière depuis leur création jusqu'en 1700: le témoignage des registres de la compagnie*, pp. 119-150) si occupa della messa in scena delle *comédies-ballets*; il successivo di Mark Darlow (*La place des œuvres de Molière dans le répertoire du XVIII<sup>e</sup> siècle*, pp. 151-165) studia la presenza delle opere del grande attore e drammaturgo nel repertorio settecentesco.

Gli ultimi articoli sono dedicati all'ingresso di autori stranieri nel repertorio francese a partire dal XVIII secolo o alla presenza di autori francesi in repertori dei teatri stranieri. Segnaliamo, tra questi, lo studio di Ons Trabelsi (*La naissance de Sidi Molière: le premier répertoire arabo-molièresque au XIX<sup>e</sup> siècle*, pp. 199-210) sull'importanza di Molière nella costituzione di un repertorio arabo nella seconda metà del XIX secolo.

[MONICA PAVESIO]

*Les "intraduisibles" du vocabulaire critique (XVI-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, D. Denis, C. Barbafieri, L. Susini (dir.), «Littératures classiques», 96, 2018, 192 pp.

Dedicato a un numero significativo per quanto ristretto di concetti storiografici, estetici e poetici nell'Ancien Régime, questo numero si iscrive, per espressa volontà delle curatrici, nel solco del modello che Barbara Cassin ha proposto in campo filosofico con il suo *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (2004). Come ricordato nell'introduzione, per tracciare la storia di un concetto non è sufficiente enumerarne le attestazioni e le evo-

luzioni semantiche, ma si tratta altresì di interrogarsi sugli effetti prodotti dalla circolazione, dall'uso, dalle diverse appropriazioni di un termine. Approcciare i testi del passato, dunque, abituando lo sguardo all'opacità lessicale significa contemporaneamente ridurre le distanze tra il lettore contemporaneo e i testi stessi, disegnando i precisi contorni dei termini che oppongono resistenza alla comprensione immediata: viene riproposta dunque una pedagogia dell'interpretazione che contrasta le attuali tendenze didattiche alla semplificazione e alla banalizzazione degli insegnamenti linguistico-letterari.

I primi tre contributi riguardano la terminologia storica, mentre i successivi, di cui riportiamo i contenuti, sono dedicati alla terminologia della critica letteraria.

S. Duval e A. Petit, *Que veut dire "fiction" sous l'Ancien Régime?*, pp. 41-51, esaminano il concetto di *fiction*, ponendolo dapprima in relazione con quello di *poésie*, poi con quelli di *figure* e *feinte*, per giungere a constatare il progressivo imporsi di una funzione estetica del termine a fine secolo. E. Vernet, *L'éclipse de la "merveille"*, pp. 53-62, osserva l'evoluzione di un concetto giunto in Francia, come molti altri, attraverso i trattatisti italiani cinquecenteschi, e destinato ad assumere in sé un polisemantismo che lo renderà, con il progredire del *Grand Siècle*, sempre meno trasparente. Sono le *bienséances* al centro dell'interesse di J.-Y. Vialleton, *Les bienséances: concept intraduisible ou notion apocryphe?*, pp. 63-72, che considera come la nozione fosse appropriata, per i testi teatrali settecenteschi, a designare la verosimiglianza interna più che il rispetto del senso del pudore – ovvero la *bienséance externe*, meno univoca all'epoca di quanto non sia stato fatto valere dalla critica letteraria successiva. L. Charles, *De la suspension au suspense*, pp. 73-84, esamina il progressivo oblio del primo termine, proprio del vocabolario critico settecentesco, a favore del secondo, di derivazione anglosassone e utilizzato a posteriori, determinando un malinteso nel considerare gli effetti di una narrazione o di uno spettacolo. Se la sorpresa è il tratto inerente a entrambi i termini, *suspension* implica il piacere mentre *suspense* piuttosto l'angoscia. C. Noille, «Narratio/narration? La rhétorique et la langue française», pp. 87-97, esamina lo slittamento semantico dovuto al passaggio dal neolatino della retorica al francese moderno della narratologia; analizzando la narrazione retorica, l'A constata che il traduttore migliore per *narratio* è *dispositif narratif*. O. Millet, *La véhémence, entre force éloquente et violence pamphlétaire*, pp. 99-108, esplora la tradizione retorica, dall'Antichità al Rinascimento, della nozione di veemenza, rintracciandone i diversi slittamenti semantici e ideologici, fino all'utilizzo di Montaigne, che la rende prossima al sublime. F. Goyet, *La traduction du latin «mouere» par «faire impression»: une anti-rhétorique?*, pp. 109-117, dimostra che l'accezione latina di *movere* contiene un nucleo dinamico che è assente dal traduttore francese *impression*, di cui la stabilità è un seme inerente. Sembra essere Montaigne ad aver indirizzato tale slittamento semantico, come sintomo di un suo generale rifiuto della retorica ciceroniana. L. Susini, *L'insinuation classique en question*, pp. 119-127, indaga gli ultimi anni del XVII secolo per ritrovare i segnali dell'evoluzione del senso retorico di *insinuation* verso la moderna accezione linguistica di sottinteso. S. Hache, *Le style puéril. Critique d'un défaut de jeunesse*, pp. 129-138, dimostra che nei trattati di eloquenza dell'Ancien Régime tale stile si connota come viziato per eccesso o per difetto,

e soprattutto considerato ridicolo per l'eccessiva tendenza alla novità contro la tradizione. R. Romagnino, *Décrire sans montrer, L'«hypographe», une catégorie oubliée*, pp. 139-149, ripercorre l'evoluzione storica di una categoria che la retorica neolatina e vernacolare dimenticano, cercandone i tratti distintivi dalle vicine *descriptio* e *definitio*. L.F. Norman, *Qu'est-ce que le classicisme? Étude comparée des vocabulaires critiques nationaux*, pp. 153-161, presenta uno studio comparato dei termini *classicisme* e *classique* e dei suoi possibili traduttori inglesi (*classic*, *classical*, *neoclassical*) prendendo in esame la letteratura critica dal Romanticismo alla contemporaneità. G. Siouffi, *Le «génie de la langue» entre les langues*, pp. 163-174, si propone di esaminare come l'espressione considerata, nata nel XVII secolo, sia stata tradotta in diverse lingue europee, per poi porre la nozione in rapporto al concetto di intraducibilità.

[LAURA RESCIA]

Céline Candiard, *Esclaves et valets vedettes dans les comédies de la Rome antique et de la France d'Ancien Régime*, avec une préface de G. Declercq, Paris, Champion, 2017, «Lumières classiques», 517 pp.

Come sottolinea nella *préface* Gilles Declercq, dell'*Institut de Recherches en Etudes Théâtrales* della Sorbonne, il libro di Céline Candiard vuole rinnovare gli studi sul repertorio comico francese del XVII e XVIII secolo, collegando la figura principale di tale repertorio, ossia il *valet vedette*, al suo principale modello, il *servus* comico della commedia romana. I due personaggi, pur appartenendo a due dispositivi teatrali differenti, si presterebbero, infatti, ad interpretazioni simili e la conoscenza del *servus* romano potrebbe aiutare a comprendere, sia per contrasto, sia per analogia, la figura del *valet* francese.

L'autrice, dopo averne fatto cenno nell'introduzione, non si lascia fortunatamente tentare da letture antropologiche, psicanalitiche e sociologiche, ma si limita allo studio del fenomeno teatrale, analizzando la funzione dei due personaggi *servus ludificator* e *valet vedette*, all'interno dei dispositivi teatrali corrispondenti, ossia la commedia latina e quella francese secentesca e settecentesca. Lo scopo è quello di portare nuovi elementi alla comprensione del genere della commedia, attraverso lo studio di uno dei suoi motivi convenzionali più caratteristici. Si vuole, anche far emergere una serie di principi estetici collegati al genere della commedia, in radicale rottura con il modello teorico del classicismo.

La prima parte del volume, composta da più di 200 pagine, è dedicata al *servus ludificator*, ovvero al personaggio dello schiavo comico «*maître des jeux*» nella commedia latina. Approccio difficile quello nei confronti del teatro latino, perché i francesi, come riconosce la studiosa, tendono a giudicare tutti i dispositivi teatrali mettendoli in relazione con il proprio, ossia

con la commedia classica francese. Questa difficoltà avrebbe potuto essere facilmente superata con una bibliografia sulla commedia latina più ampia, sulla quale la studiosa avrebbe potuto appoggiarsi maggiormente. La trattazione sul personaggio del *servus* latino è, dunque, un po' compromessa da una serie di remore, legate alla paura di giudicare la commedia latina antica «comme une simple version ancienne de la comédie française classique». Più convincente è, invece, il secondo capitolo dove la studiosa si dedica all'analisi del ruolo dell'*esclavus* nelle ventisei commedie di Plauto e Terenzio.

Tra il teatro latino e quello francese del XVII secolo non vi è una continuità temporale, né culturale, né geografica, e il *valet* della commedia francese non deriva direttamente dall'*esclavus* della commedia latina. Nel XVI secolo, gli umanisti risuscitarono la commedia latina, ma non produssero testi con *valets vedettes*. Bisognerà attendere il Seicento, come si sa, e l'influenza di due grandi teatri, quello italiano e quello spagnolo, perché il personaggio del *valet* trovi una sua caratterizzazione, che scaturisce dall'influenza di almeno quattro fonti diverse: la commedia latina, la farsa, la commedia dell'arte e la *comedia* spagnola.

Candiard si rende conto del problema e cerca di affrontarlo, dedicando diverse pagine della seconda parte alla ricezione della commedia latina in Francia, alla farsa, alla commedia dell'arte, al teatro spagnolo. Tutti questi elementi vengono, però, presentati separatamente e le pagine sul servo latino e quelle successive sui *valets vedettes* francesi non sono collegate tra loro, perché manca l'elemento di connessione, ossia le reinterpretazioni italiane (ma anche spagnole) della commedia latina che hanno portato alla nascita delle varie tipologie di servitori, diffuse poi dalla commedia dell'arte, attraverso la quale la Francia ha conosciuto la figura del servo «*maitre de jeux*».

Spiace constatare che la studiosa non abbia consultato il numero 173 di Studi Francesi intitolato *Servo* (*serf, servant, valet, serviteur, laquais, servante, soubrette, bonne...*), a cura di Daniela Dalla Valle. Lì avrebbe trovato una chiave di lettura che avrebbe potuto aiutarla ad affrontare la complessa tematica concernente il ruolo del servo vedette nella letteratura teatrale francese secentesca, che non deriva solo dal teatro latino e dal *servus ludificator*, ma è il risultato, come ben illustra F. Fiorentino nel suo articolo presente nel numero citato di Studi Francesi (*Il servo coadiuvante nel teatro di Molière. Mascarille e Scapin*, pp. 249-256) di «un quadruplice lignaggio» che si intreccia ben prima del Seicento e di arrivare in Francia.

Nonostante queste lievi pecche, lo studio di Candiard ha il pregio di aver aperto in Francia una nuova via negli studi teatrali, che riconosce, finalmente, le molteplici influenze nella nascita e nello sviluppo di un ruolo chiave del teatro comico secentesco, quello del *valet vedette*.

[MONICA PAVESIO]

## Settecento

### a cura di Franco Piva e Vittorio Fortunati

Gabor Gelléri, *Philosophies du voyage. Visiter l'Angleterre aux 17-18<sup>e</sup> siècles*, Oxford, Voltaire Foundation, 2017, 297 pp.

Nel paesaggio della letteratura di viaggio europea prodotta tra Sei e Settecento, l'Inghilterra appare, appena prima dell'Italia, come la destinazione più importante per numero di pubblicazioni. Anche per quanto riguarda il numero di viaggiatori francesi nel XVIII secolo, si può stimare che essa sia tra le mete più frequenti. Le connotazioni testuali suscitate dai due paesi sono ampiamente divergenti: se il viaggio nella penisola mediterranea è associato alle ricerche in ambito artistico e storico, l'Oltremarica è inseparabile da uno sguardo politico e intellettuale. L'ampia bibliografia su cui lo studio è basato consente un'attenta ricostruzione della storia del viaggio in Inghilterra, proprio di quel "pellegrinaggio intellettuale" che, nonostante il mito storiografico, non è stato inventato da Voltaire, ma si costituisce a partire da pratiche e discorsi su un arco di almeno due secoli. Il libro s'interessa non soltanto al discorso dei visitatori francofoni, ma anche agli usi del viaggio in quanto pratica testuale, con uno sguardo particolare sugli aspetti editoriali, come il mercato del libro e il gusto del pubblico. Questi ultimi confermano la pertinenza del volume, che situa il proprio oggetto in un contesto ampio e articolato, rivelandone aspetti poco studiati, come le logiche estetiche ed economiche che precedono tanto la produzione come la fruizione dei testi. L'indagine intorno a tali problemi porta a riconsiderare la natura stessa della letteratura di viaggio, diventata da qualche tempo un oggetto estetico, storico, politico e filosofico in grado di mettere in discussione le categorie attraverso cui il genere stesso è pensato. In nessun caso si tratta di misurare i testi di viaggio con la realtà che questi pretendono di descrivere: per l'autore occorre interrogare l'intenzionalità chiedendosi piuttosto perché un viaggiatore mostri al lettore dei luoghi in un certo modo. Questa letteratura in lingua francese sull'Inghilterra produce un'ampia varietà di testi: alcuni, al seguito di Voltaire, vi si recano per scoprirne la modernità scientifica, altri lo fanno per denunciare l'inganno di un paese idealizzato, altri ancora per aderire alla moda aristocratica del *tour en Angleterre*. Sotto questa angolatura vengono esaminate cronologicamente le pratiche e i discorsi di una consuetudine letteraria destinata a soddisfare il gusto di alcuni lettori e a deludere le aspettative di altri, a problematizzare i canoni e le loro trasformazioni dall'anglomania all'anglofobia, passando per il prisma della Chiesa, dello Stato, della nave mercantile, del salotto e della biblioteca. Per conoscersi meglio, la Francia del XVII e XVIII secolo legge con interesse l'Inghilterra per vedere il proprio riflesso in testi i cui effetti vanno ben oltre la letteratura, senza la quale altri mondi non si sarebbero mai manifestati.

[SIMÓN GALLEGOS GABILONDO]

Richard Spavin, *Les Climats du pouvoir. Rhétorique et politique chez Bodin, Montesquieu et Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 2018, 256 pp.

Come viene teorizzato storicamente il rapporto tra diversità umana e varietà climatica? Quali sono le ra-

gioni e gli usi di questa teoria? La prospettiva deterministica, che afferma l'esistenza di un legame diretto tra le caratteristiche geografiche di un luogo e il carattere di un popolo, è antica e la sua persistenza ha interrogato più di un lettore moderno, stupito di fronte all'idea secondo la quale il destino degli uomini, che avrebbe cause fisiche e oggettive, non sarebbe altro che l'effetto della loro ubicazione geografica. Dal punto di vista dell'antropologia storica, l'irriducibile pluralità delle società umane ha trovato spesso nella teoria dei climi una spiegazione che non può certo essere considerata come un semplice errore. Come evidenzia l'autore, se questa spiegazione ci dice poco sul preteso oggetto di questa teoria, essa può rivelare le strategie enunciative e i risvolti politici propri alla retorica del determinismo climatico. Si tratta allora di sondare questa trama di discorsi non per verificare l'oggettività scientifica delle descrizioni, né per mettere a confronto le teorie politiche con le pratiche sociali, ma per aprire delle prospettive critiche, considerando il "carattere climatico" dei popoli come un singolare gioco di specchi. L'idea che il clima spieghi le virtù e i difetti delle società umane non è più un luogo comune dal momento in cui ci chiediamo perché esso sia stato considerato una spiegazione storiograficamente valida, da un punto di vista non soltanto epistemologico ma anche e soprattutto politico.

L'analisi dei segni geografici da luogo a una semiologia dello spazio, a una lettura metaforica di un oggetto deformato intenzionalmente dallo stile di scrittura, lontano dalla semplice ripresa di un *topos* e utile a dissimulare le critiche all'ordine sociale e politico sfuggite all'esame di censori talvolta distratti. Seguendo il percorso della dimostrazione nello studio della teoria climatica come visione del mondo, il pensiero politico viene sottoposto a un'ermeneutica letteraria che s'interessa anche all'estetica del discorso climatico e alle concezioni del potere che esso presuppone. I testi presi in esame da R. Spavin condividono secondo lui la necessità di dover essere riletti dal punto di vista della performatività proprio per l'importanza del loro contributo alla teoria dei climi. L'analisi della retorica intertestuale nel discorso climatico cerca di fare luce tanto sulle modalità attraverso cui esso costruisce una critica del potere, facendo quindi un uso intenzionale della teoria, quanto sulla complessa trama di rapporti tra climi e sistemi politici diversi.

Se nel pensiero di Bodin la flessibilità della teoria dei climi mostra come essa possa adattarsi politicamente a esigenze diverse, in Montesquieu la tensione tra potere ed economia appare nell'opposizione tra regioni fredde e calde, oltre che nel binomio costituito da libertà e schiavitù. Rousseau si opporrà al filosofo di La Brède rovesciando il rapporto tra potere e società, affermando la necessità di sottrarsi collettivamente alle determinazioni della schiavitù e utilizzando, a modo suo, la stessa retorica climatica. I tre autori riflettono dunque sulle forme di governo della propria società anche quando riflettono sull'alterità geografica e antropologica dei popoli del mondo. Il lettore troverà un invito pertinente a considerare gli usi della teoria climatica nel loro contesto di enunciazione, in una scrittura implicita, nascosta dietro allegorie spaziali e metafore familiari, che afferma indirettamente un pensiero che dovremmo considerare più vicino alla retorica e alla

politica che alla scienza e a l'epistemologia. Il preliminare metodologico, tuttavia, non toglie il sospetto di un significato almeno duplice nell'oggetto del discorso climatico: in quanto interpretazione del determinismo, la retorica e la politica "negative" sembrano escludere lo sguardo di chi volesse guardare oltre lo specchio.

[SIMÓN GALLEGOS GABILONDO]

Christophe Regina, *Dire et mettre en scène la violence à Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 423 pp.

Il problema della visibilità delle donne nella storia costituisce un ampio filone di studi che ha dato luogo negli ultimi anni a un crescente numero di ricerche. Il contributo che presentiamo s'iscrive in tale orizzonte e si presenta come un tentativo di costituire un campo d'indagine singolare e originale ad un tempo. Esso colpisce il lettore per l'interesse che esso rivolge ad un duplice oggetto: da un lato, lo studio della condizione femminile, dall'altro la questione della violenza nella Marsiglia del XVIII secolo. Dimenticata oppure incolpata delle disgrazie del genere umano, la figura della donna ha spesso costituito, nella cultura tradizionale, un enigma dall'ambiguità persistente, tanto più se essa si presenta in maniera violenta. Se la medicina ottocentesca ha visto nella violenza femminile una patologia da curare, il XX secolo si è invece interessato alla questione della dominazione maschile, spesso riproponendo a sua insaputa il preconetto della superiorità maschile. Più recentemente, gli studi di genere hanno consentito di elaborare il problema della violenza attraverso nuovi strumenti teorici. Lo studio che qui presentiamo propone un approccio decisamente storico della questione: esso si basa infatti sugli archivi giudiziari d'*ancien régime* di Marsiglia. La prima osservazione che salta agli occhi è che le donne sono sottorappresentate: se ne deve concludere, si chiede l'autore, che la punizione della violenza sarebbe stata applicata alle donne soltanto in minima parte rispetto agli uomini? Certamente no, fa osservare, nella misura in cui questa presenza ridotta è significativa rispetto alla posizione femminile, quasi occultata da un disinteresse dei tribunali.

L'analisi di questo duplice oggetto s'interessa alle modalità e agli effetti sociali del rapporto tra le donne e la violenza, che non è soltanto quello di un soggetto passivo su cui eventualmente il potere maschile può esercitarsi, ma è anche quello della violenza operata attivamente dalle donne. Quest'ultima forma di violenza richiede il superamento di norme culturali e sociali anche per essere definita come oggetto di studio. Il lettore troverà un approfondimento del complesso vincolo tra le donne e la violenza, nel contesto di una Marsiglia che, nonostante i limiti delle fonti d'archivio, consente di fare luce sui discorsi e sulle pratiche della violenza femminile.

L'analisi di fonti tanto manoscritte quanto stampate permette all'autore di riflettere non soltanto sulle procedure istituzionali, ma di costruire una prospettiva originale tanto sui discorsi che si celano dietro l'archivio, quanto sulla teatralità che si mette in scena intorno al giudice, entrambi elementi fondamentali per ricostruire la trama dei rapporti tra condizione femminile, giustizia e violenza. Quest'ultima è studiata nelle sue declinazioni verbali e fisiche: l'analisi dei rapporti tra parole, gesti e atti suppone una riflessione sulla normatività culturale e sulla misura delle contraddizioni tra l'essere e il dover essere imposto alla donna. L'ori-

ginalità dello studio risiede nel mettere l'accento sulle condotte femminili in modo da uscire dalla prospettiva della vittimizzazione e ridefinire in qualche modo la storia dei rapporti tra i generi. La semplicità della rappresentazione della violenza come incidente della vita civile è in tale modo compensata da un'idea di violenza come norma sociale. Il volume mostra che, nel luogo e nell'epoca studiati, lo schema che assegna alla donna il ruolo di vittima è riduttivo e ostacola la comprensione del fenomeno della violenza. L'esame degli archivi restituisce al lettore la testimonianza delle donne, tanto delle vittime quanto delle colpevoli, e mostra la sensibilità di un'epoca rispetto a determinati comportamenti confrontandoli alla costruzione sociale di una cosiddetta "natura femminile".

Sullo sfondo di questa complessa rappresentazione dell'identità femminile e del ruolo dei generi nella società, viene messo in evidenza che è proprio la loro messa in discussione a essere fonte di un conflitto nel quale le donne, come gli uomini, hanno un ruolo attivo. È interessante notare che l'analisi quantitativa dei dati non evidenzia una pratica della violenza più pronunciata in un genere piuttosto che in un altro. L'idea di dominazione maschile è in effetti relativizzata dal fatto che le donne si difendono nei tribunali molto più spesso da violenze provenienti da altre donne e che la violenza tra i sessi è meno frequente rispetto a quella commessa tra individui dello stesso sesso. Nessun elemento nelle fonti studiate da Ch. Regina indica dunque la presenza di un conflitto tra i generi, in un secolo in cui la violenza femminile è tutt'altro che rara. Il volume rende visibile lo scarto tra la violenza effettiva e le sue rappresentazioni, e insegna che credere che la violenza femminile sia poco frequente non ci dice nulla sulle sue pratiche. Questa credenza, infine, evidenzia piuttosto la prescrizione normativa dei ruoli e le irrisolvibili contraddizioni dell'universalismo "di genere".

[SIMÓN GALLEGOS GABILONDO]

Claudio Vinti, *Au bon vieux temps du théâtre de la Foire*, Roma, Istituto Armando Curcio University Press, «Curcio Università» 2, 2018, 186 pp.

Ce volume rassemble huit essais consacrés au théâtre de la Foire entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. En suivant le fil conducteur de l'influence de la *commedia dell'arte* en France, Claudio Vinti se livre à une analyse approfondie jalonnant les étapes du parcours qui va des premières pièces ayant des traits «forains», comme le «divertissement comique» *Les Forces de l'Amour et de la Magie* (1678), jusqu'aux pièces les plus mûres de la Foire qu'Alain-René Lesage publia dans les dix volumes du *Théâtre de la Foire* (1721-1737), en passant par le *Scenario* de Dominique (Domenico Biancolelli) et le *Théâtre Italien* (1700) d'Evaristo Gherardi. Magie, exotisme et merveilleux comptent parmi les éléments majeurs du théâtre de la Foire qui prend sa source non seulement dans les auteurs classiques et les mythes anciens, mais aussi dans l'actualité. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la danse et la musique complètent la pièce foraine, qui atteint sa perfection avec Lesage, même si la pantomime, l'acrobatie et l'improvisation continuent à y occuper une place remarquable.

Dans le premier essai du volume (*Tout par amitié et rien par force*, pp. 11-27), Vinti souligne à bon escient que le théâtre de la Foire, bien avant les débats philosophiques sur le bonheur, s'est fait le porte-parole des aspirations des hommes à un âge d'or mythique par le

biais de mises en scène magiques, mythologiques ou fabuleuses. L'âge des Lumières transformera ces aspirations en idéologies conscientes se manifestant dans des textes utopiques à tendance égalitaire et se déroulant fréquemment sur des îles lointaines où règnent la justice et le bonheur, comme dans *Arlequin sauvage* de Lisle de la Drevetière ou dans *L'île des Esclaves* de Marivaux (p. 25). Les spectateurs sont de plus en plus transportés dans des lieux heureux et merveilleux et le répertoire forain passe progressivement d'une évasion de type uchronique à une évasion de type utopique (p. 35). Ce tournant fait l'objet d'une réflexion attentive et articulée dans le second essai du volume (*De l'uchronie à l'utopie*, pp. 29-38), dans lequel l'A. fait valoir que ces pièces ne sont pas de simples divertissements. Elles ont une valeur sociale et politique et portent souvent un message critique vis-à-vis de la cour (p. 34). De la même manière, la création d'un langage artificiel, riche en mots bas ou familiers et en locutions désapprouvées par les puristes, n'a pas seulement pour but de produire des effets comiques, mais elle a également une visée critique et d'opposition à l'effort d'épuration linguistique mis en place par l'Académie française. Vinti s'attache à l'exploration de la dimension linguistique dans des essais très denses qui confirment l'importance majeure qu'elle revêt dans le théâtre forain. À ce titre, dans l'analyse de la lexicographie conduite dans *Le comique à l'aide de la lexicographie de la langue française* (pp. 91-113), il fait bien ressortir l'apport donné à la langue française par le «patois rustique» utilisé par les Forains. Ridiculisé par les comédiens officiels et par les hommes de la cour à cause de ses imprécations, de ses proverbes, de ses exclamations, de ses quolibets, de ses mots archaïques et familiers et de ses néologismes, il a néanmoins su faire preuve d'une réelle vitalité créatrice. En effet, la richesse extraordinaire du langage de ce genre de théâtre apparaît de toute évidence dans le dictionnaire de la Foire que l'A. esquisse dans son très stimulant essai intitulé *À la recherche du dictionnaire de la Foire* (pp. 115-133). Tout en respectant l'ordre alphabétique, la structure qu'il propose n'est pas traditionnelle; l'ordre des sections va des lexies-phrases aux mots, des locutions aux proverbes et des expressions figées aux formules. Celle-ci s'impose, précise Vinti, car, dans le cas de ce genre de théâtre, il est question de «reconstruire l'histoire d'une espèce de société à part» (p. 120) et de mettre en avant les procédés de création et l'inventivité de la langue des Forains.

Toutefois, d'autres aspects de l'expression verbale sont passés au crible dans ce volume. Après avoir précisé l'incidence bien différente sur le théâtre populaire français du xvi<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle du comique verbal d'origine italienne et de celui d'origine française, dans *Le comique verbal en France. Du "Scenariò" de Biancolelli à la Foire* (pp. 63-90), l'A. enquête sur le comique verbal et sur les innovations introduites par Dominique (Domenico Biancolelli) après son arrivée à Paris en 1661 pour mieux cerner la présence des lazzi de la tradition italienne dans le théâtre forain. Ceux-ci sont étudiés et classifiés dans *Les lazzi dans le théâtre de la Foire* (pp. 39-61). Cette contribution prend aussi en examen les «lazzi verbaux», locution à entendre dans le sens de «lexique comique», qui ne se retrouvent que de manière limitée dans ce genre de théâtre, et les lazzi forains. Ces derniers sont de lazzi verbaux propres au «Suisse», un personnage de la Foire, qui parle une langue suisse inventée, mais avec de vraies bases linguistiques.

La dimension onomastique est investiguée dans *Onomastique et onomancie dans "Le théâtre italien" de*

*Gherardi* (pp. 151-172). L'A. constate que la création des noms propres répondait à des exigences «stratégiques» et «théâtrales» (p. 153). Autrement dit, ne pouvant pas critiquer ouvertement les nobles ou les puissants à cause de la censure, on les ridiculise par des noms de fantaisie avec des sonorités patronymiques évoquant leurs qualités et, plus souvent, leurs défauts, comme si leur destin était inscrit dans les lettres qui composaient leur nom. À ce titre, Vinti parle d'onomancie et fournit beaucoup d'exemples tirés du *Théâtre italien ou Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne* (1700) du comédien italien Évariste Gherardi, publication en six volumes rassemblant la plupart des pièces jouées par la troupe italienne installée à Paris en 1653.

Un essai (*Le vin au théâtre*, pp. 135-150) portant sur la gastronomie et notamment sur le vin enrichit le volume. Dans les pièces réunies dans le *Recueil*, celui-ci occupe une place privilégiée et de nombreux personnages sont représentés dans l'acte de boire, alors que dans plusieurs airs du théâtre de la Foire les paroles évoquent le vin et le plaisir de boire. Le vin remplit aussi d'autres fonctions, par exemple, celle de transporter les hommes dans un autre monde, comme dans *Les trois commères*, et il devient le compagnon d'aventure de nombre de personnages forains, par exemple dans *L'Impromptu du Pont-Neuf* (p. 148). Le livre se clôt par une bibliographie informée (pp. 173-180), par l'index des pièces foraines citées d'après l'ouvrage de Lesage et D'Orneval (pp. 181-184), ainsi que par l'index des pièces citées d'après l'ouvrage d'Évariste Gherardi (pp. 185-187).

Cet ouvrage de Claudio Vinti, qui couronne environ trente ans d'études dans le domaine du théâtre de la Foire (son premier travail, *Alla Foire e dintorni*, parut en 1989), nous offre un parcours rigoureux et personnel qui ne manque pas de faire le point sur ce genre «trop souvent méconnu et dénigré» (p. 25) et d'ouvrir des pistes de réflexion tout à fait originales.

[FRANCESCA PISELLI]

*Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)*, M. Fazio, P. Frantz et V. De Santis (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, 402 pp.

Questo interessante volume riunisce i contributi del convegno organizzato congiuntamente dai ricercatori delle Università di Paris-Sorbonne e di Roma-La Sapienza (tenutisi rispettivamente il 14-15 dicembre 2012 e l'8-9 febbraio 2013) sulla ripresa del riferimento antico durante gli anni 1760-1830. Nel periodo in oggetto, non solo le arti figurative ma anche il teatro e *les arts du spectacle* sono caratterizzati – a livello di decorazioni, costumi, soggetti tragici, operistici e coreutici – dalla *vogue* della cultura greco-romana e, in misura minore, egiziana o assirica. Nell'«Introduction» (pp. 7-12), i curatori sottolineano l'originalità del loro approccio, che focalizza l'analisi su una produzione finora trascurata dalla critica, e propongono la definizione di teatro «d'inspiration antique» (p. 9) come preferibile a quella, più tradizionale, di «théâtre néo-classique», che non risulta priva di aporie concettuali tra cui quella di «penser le nouveau sur le mode du retour et [...] de référer implicitement ce retour au "classicisme" français alors même qu'il n'en était pas question» (p. 7).

Inaugura la prima parte, intitolata «Dramaturgie et référence antique», l'articolo di Renaud Bret-Vitoz,

che in *"Spartacus"* (1760) di Saurin ou l'envers de l'histoire romaine (pp. 13-28) sottolinea l'originalità di un autore che porta in scena un personaggio romano la cui bassa condizione sociale lo rende dissonante rispetto ai canoni classici e quindi paradigmatico di un «nouvel héroisme qui détruirait les préjugés, et servirait, dans l'esprit du drame philosophique, à l'apparition sur la scène du héros plébéien» (p. 16). Michel Delon (*"Térentia" ou le "monument qui montre"*, pp. 29-38) si focalizza invece sul *Plan* composto nel 1775 da Diderot per una tragedia omonima di Tronchin, evidenziando come lo stesso meriti di essere apprezzato «en tant qu'esquisse, en tant qu'interprétation féminine de l'Antiquité, en tant que méditation sur le serment» (p. 30) e come esso restituiscia, proprio come le rovine, il «monumento» nella sua semplicità architettonica. Per parte loro, Thibaut Julian (*L'ambivalence de la référence antique pour la tragédie nationale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, pp. 39-52) e Eva Bellot (*Les tragédies à sujet antique de la Révolution. Mythes et limites de la métaphore*, pp. 53-68) si concentrano soprattutto sul decennio 1789-1799: il primo confronto al modello tragico dei soggetti antichi e nazionali nella produzione di J.-M. Chénier, mentre la seconda ricorda come durante la Rivoluzione l'antichità non costituisca un mero campionario di soggetti e canoni formali ma si presti a una metaforizzazione «critique et subversive» (p. 53) del processo storico coevo rispondente ad un preciso progetto politico. Se Sophie Marchand (*"Virginie". Evolution du traitement d'un sujet antique*, pp. 69-82) prende in esame la diversa trattazione del soggetto del titolo mostrando come da Voltaire fino ai primi decenni del XIX secolo il riferimento antico costituisca sì un pretesto ornamentale o uno strumento di allusione ideologica, ma anche (e soprattutto) una possibilità di rigenerare il modello tragico quanto a tematiche ed efficacia spettacolare, Marie Saint-Martin (*"Venger Sophocle". De Crébillon à Diderot, un siècle d'imitation de l'antique*, pp. 83-96) mostra come la polemica relativa alla *pièce* di Crébillon sottenda una «redécouverte de l'Antiquité dans ses aspects les plus esthétiques» (p. 83) di cui ritracciare l'evoluzione da Voltaire fino alla seconda metà del secolo. In *Le peuple romain dans la tragédie française post-révolutionnaire* (pp. 97-108), Maurizio Melai analizza un *corpus* cronologicamente successivo, spiegando come tra il 1820 e il 1840 l'immagine del popolo rifletta l'evoluzione del concetto di tragedia e dell'ideale socio-politico coevo, in quanto «la référence à l'antique est un moyen de promouvoir l'action du peuple et son droit à la rébellion, de réinterpréter la Révolution française en tant que moment fondateur de l'identité du Peuple et de la nation française» (p. 107). Gli ultimi contributi della prima parte allargano la riflessione alla drammaturgia straniera: in *Le renouvellement de la couleur antique dans les "Médée" de Richard Glover (1761) et de Jean-Marie-Bernard Clément (1779)* (pp. 109-126), François Lecercle compara le due *pièces* in oggetto precisando la diversa concezione che le sottende, mentre Andrea Fabiano (*"La Figlia dell'aria ossia l'Innalzamento di Semiramide" de Carlo Gozzi*, pp. 127-136) e Beatrice Alfonzetti (*La Grèce dans la tragédie italienne à l'époque de Napoléon*, pp. 137-148) si occupano di testi italiani, riflettendo rispettivamente sull'originalità del testo di un autore che porta in scena una Semiramide non ancora licenziosa e corrotta ma giovane e alla scoperta del mondo e sulla stretta correlazione esistente tra l'attualità storico-politica e la scrittura tragica in Italia tra il 1796 e il 1813. Conclude la sezione l'interessante articolo di Gérard Laudin (*Primitivisme et classicisme*.

*La diversité des antiquités dans le théâtre allemand des années 1760-1830*, pp. 149-168), che si interroga sulla reale importanza del riferimento antico in un *corpus* tedesco molto esteso che include anche *pièces* non rappresentate.

La seconda parte, *"L'Antiquité et la scène"*, riunisce contributi maggiormente incentrati sulla dimensione scenica, e si apre con l'ottimo articolo di Pierre Frantz (*L'Antiquité visible, la dramaturgie de l'espace et du décor antique pendant la Révolution et l'Empire*, pp. 169-180). Il critico mostra come nel periodo evocato l'antichità acquisì un nuovo significato e come la sua rappresentazione implichi una riflessione estetica rimandante più ad un modello di comprensione del presente che a una ripresa del passato: decori, costumi e riferimenti propongono ormai varie immagini di una Grecia antica che contribuiscono a modernizzare e a presentare, oltre che a rappresentare. Se Jacqueline Razgonnikoff (*Décor et costumes pour les tragédies antiques de Racine. Evolution/révolution (1760-1830)*, pp. 181-198) si concentra sulla «rivoluzione del costume» che caratterizza il repertorio tragico e le arti plastiche durante il *tournoi des Lumières* partendo dalle rappresentazioni di *Andromaque*, *Iphigénie en Aulide*, *Britannicus* alla Comédie-Française, di un altro genere di evoluzione si occupa Vincenzo De Santis (*La famille des Atrides sur la scène française (1797-1822)*, pp. 199-212), secondo cui la diversa ripresa di un mito la cui ricorrenza costituisce un elemento di continuità riflette il cambiamento del motivo attestando l'avvento di «une liberté nouvelle envers la tradition qui ouvre clairement la voie au Romantisme» (p. 212). Anche Gauthier Ambrus (*De la scène au tableau. David, Chénier et le "Léonidas" de l'an II*, pp. 213-232) e Mara Fazio (*La mise en scène de "Léonidas" en 1825*, pp. 233-246) si occupano della ripresa di un episodio legato all'antica Grecia: il primo ritraccia i rapporti tra i due artisti del titolo per spiegare come la stretta interrelazione esistente tra arte e *arts de la scène* renda il *Léonidas* in oggetto – inteso come soggetto drammatico e iconografico – una specie di «testament politique» dell'uno e dell'altro, mentre la seconda esamina una messa in scena più tardiva, molto innovativa per la troupe della Comédie Française e già romantica quanto a ricostruzione storica, luci, scene corali, battaglie: «C'est en développant au maximum la composante visuelle, en associant et en fondant admirablement, dans un tableau pictural, le tableau sculptural de David-Talma, que Taylor fait de *Léonidas* un hymne à la Liberté, dans son contenu et dans sa forme contradictoire, de tragédie néoclassique romantiquement mise en scène» (p. 244). Terminano questa seconda sezione Laurence Marie (*Sculpture antique et théorie du jeu tragique*, pp. 247-262), che ritraccia l'interrelazione teorica tra arti plastiche e figurative e modelli recitativi durante la seconda metà del Settecento, Sonia Bellavia (*L'art dramatique à Weimar*, pp. 263-274), che ritrova nel modello antico il recupero di una spontaneità primitiva caratterizzante lo stile recitativo weimariano, Fabrice Moulin (*Bâtir à l'antique ou écrire à l'antique. La présentation du théâtre de Besançon dans l'"Architecture considérée"...* de C. N. Ledoux, pp. 275-290), che sottolinea l'importanza e la vitalità dei riferimenti antichi e mitologici nella prosa dell'architetto Ledoux, ritrovando una specie di «jeu de transfert, de correspondance, entre l'espace architectural et l'espace littéraire, qui assure leur profonde unité» (p. 277).

«Chanter et danser l'antique», la terza e ultima parte del volume, inizia con *Du fantasme héroïque à la quête d'une couleur antique. Remarques sur la référence antique dans l'opera seria de Metastasio/Caldara à Sografi/Cimarosa* (pp. 291-304), in cui François Lévy analizza le due opere in oggetto per ricordare come tra il 1730 e



il 1800 in campo operistico non si possa parlare di una vera e propria riscoperta dell'Antichità ma piuttosto di un nuovo modo di trattarne i modelli a livello di scrittura, rappresentazione scenica e musicale. Se Antonio Rostagno (*Sappho dans le mélodrame du XIX<sup>e</sup> siècle. De la dénonciation au renouveau*, Giovanni Pacini et Charles Gounod, pp. 305-324) sottolinea la diversità della trattazione della storia di Saffo in due opere cronologicamente vicine e tuttavia antitetice per stile musicale, concezione drammaturgica e contenuti – per il critico, la medesima tradizione testimonia di «deux réalités sociales, politiques et culturelles très distantes à l'époque» (p. 306) –, Marie-Cécile Schang («*Ne faites pas chanter Apollon ni Orphée. Les enjeux de la référence antique dans "Le Jugement de Midas", opéra-comique d'Hele et Grétry*» (1778), pp. 325-336) ritrova nello spettacolo del titolo un'ideale risposta di Grétry alla «riforma» dell'opera di Gluck, mentre Marco Stacca (*Déclinaisons de l'antique dans l'opéra italien. Le cas du triomphe et l'intrusion comique*, pp. 337-352) spiega come la ricezione del motivo antico veicolata dall'estetica neoclassica e dall'eredità di Metastasio muti nei primi decenni del XIX secolo perdendo ogni implicazione drammatica e diventando una sorta di «toile de fond fanée devenue incapable de transmettre aucune valeur ou passion, sentiment, affect ou contraste» (p. 350). Inseriti prima dell'utile «Bibliographie sélective» (p. 375), i contributi di Flavia Pappacena (*Le mythe comme prétexte. Les "Télémaque" de Gardel et de Dauberval* (1790, 1791), pp. 353-362) e Claudia Celi (*"La Vestale", ballo tragico di Salvatore Viganò. Un montage en fond entre l'ancien et le romantique*, pp. 363-374) concludono questo bel volume analizzando, rispettivamente, la differenza interpretativa e coreografica di due balletti ispirati allo stesso tema ma rappresentanti «deux emblèmes des révolutions profondes qui touchent [...] la technique et la chorégraphie au cours des dix dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle» (p. 354) e la rappresentazione alla Scala de *La Vestale* del 1818, considerata come l'esempio di un evidente superamento della dicotomia classico-romantico.

Questo volume appare molto interessante sotto molteplici aspetti. Da segnalare, oltre alla qualità degli articoli, l'idea di allargare la riflessione sulla ripresa dell'antico alla produzione teatrale e degli *arts de la scène*, non solo francesi ma anche stranieri. L'esame attento e rigoroso di testi, repertori e pratiche sceniche contribuisce in modo fruttuoso al pensiero critico evidenziando non tanto l'opposizione, ma la compresenza e la prossimità tra il teatro di ispirazione antica e altre forme artistiche ispirate da Shakespeare, dallo *Sturm und Drang*, dal dramma nazionale o borghese, sfatando così un'ancora troppo persistente *doxa* critica che oppone una fine del XVIII secolo «neoclassica» ai furori romantici, senza tener conto di quello che i curatori definiscono come un tema certo caratterizzante la seconda metà del XVIII secolo, ma che resta «présent pour le spectateur de théâtre européen bien plus tard qu'on ne l'a pensé parfois» e che in effetti «cohabite avec le romantisme» (p. 10).

[PAOLA PERAZZOLO]

Arianna Beatrice Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, 471 pp.

Il volume, che si compone di sei capitoli e di una appendice documentaria, ha per oggetto il dibattito settecentesco che vide protagonisti i coreografi Jean-

Georges Noverre e Gasparo Angiolini, fra il 1773 e il 1776. La polemica viene ricostruita e analizzata, nel contesto culturale dell'illuminismo lombardo e francese.

In concomitanza con questo dibattito, fa osservare dettagliatamente l'autrice, si stava svolgendo un cammino verso l'autonomia teorica dell'arte dell'attore; esemplare da questo punto di vista è l'opera svolta da Louis Riccoboni e dal figlio François, che valorizzano l'attore in quanto artista. Non a caso la *querelle* Angiolini/Noverre coinvolge un francese e un italiano. Negli anni centrali del secolo, il mondo musicale e teatrale era stato agitato dalla *Querelle des Bouffons* che opponeva i sostenitori dell'opera musicale francese, come Rameau, ai difensori della musica italiana, Rousseau *in primis*. Dopo quegli anni, il clima di rivalità fra le due nazioni sembra dunque estendersi dall'ambito musicale a quello coreografico e coreutico. Due modelli culturali diversi si confrontano, in un secolo che vede l'Italia intenta nel progetto collettivo di costruzione di una identità culturale, molto diversa in questo dalla nazione francese, che si riconosceva nelle sue consolidate istituzioni accademiche. Gli spettacoli hanno in ciò una particolare funzione: contribuiscono a fissare il gusto di una nazione.

Il saggio dimostra che, nel dialogo acceso fra i due riformatori della danza, si mettono in gioco anche dinamiche sociali e politiche, che vedono il tema dell'integrazione o dell'espulsione della presenza culturale italiana nel territorio francese. Ma l'impegno polemico di Noverre e di Angiolini ha una motivazione più specifica, ovvero l'esigenza di una legittimazione dell'arte della danza, analogamente al processo che ha visto la ricerca di una «dignità culturale» per l'arte attorica, che all'inizio del XVIII secolo era ancora radicata nella disciplina retorica e oratoria.

La riflessione teorica di Angiolini comincia nel 1761, nei libretti dei balletti creati in collaborazione con lo scrittore Calzabigi e il compositore Gluck. Quella di Noverre si distende nelle ampie *Lettres sur la danse* la cui prima edizione è del 1760. Il modello estetico di riferimento per il coreografo italiano, evidenzia il saggio che presentiamo, è la poesia e questo motiva Angiolini nella sua ricerca di dare innanzitutto corpo, con la danza e con la pantomima, alle passioni dei personaggi; egli propone l'*eloquentia corporis* all'interno di una cornice visiva semplice. Il modello del coreografo francese è invece la pittura; tale posizione colloca il pensiero di Noverre accanto all'enciclopedista e teorico della danza Louis de Cahusac, nel solco dell'estetica diderotiana del *tableau*. L'attenzione ossessiva per la tecnica, per l'insieme scenico, compresi i costumi, giunge in Noverre al gusto per la pompa e la magnificenza.

L'analisi dei libretti (o programmi), che parte da una riflessione terminologica, giunge a una teorizzazione di questo specifico genere testuale e si focalizza su due esempi significativi: *Didone abbandonata*, ballo tragico pantomimo di Angiolini su testo di Metastasio (1772) e *Apelle et Campaspe, ballet héroïque-pantomime* di Noverre con musica di Aspelmayr (1773). Sono segnalate le fonti di questi soggetti e vengono indagate la struttura drammaturgica, musicale e coreografica.

Gli «Annexes» contengono alcuni testi significativi e poco noti della polemica. Essi sono la traduzione anonima in francese, conservata all'Opéra di Parigi, del libello di Angiolini (*Lettres critiques adressées à M. Noverre*), la *Introduction au Ballet des Horaces ou petite réponse aux grandes lettres du Sr Angiolini* di Noverre (Milano, 1774), l'anonima *Lettre d'un des petits oracles de M. Angiolini au Grand Noverre* (Milano, 1774) e un testo

anonimo e satirico, *Le Pacificateur Lombard*, conservato negli Archivi Verri (1775).

[PAOLA MARTINUZZI]

Silvia Lorusso, *L'ultima lettera di Julie. Interpretazioni di un conflitto* (Rousseau, Cottin, Balzac), "Il Confronto letterario", anno XXXV, 70, 2018 – II, pp. 261-274.

Uno dei temi principali e più dibattuti della *Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau è il conflitto fra l'amour passion e la fedeltà coniugale. La protagonista Julie, com'è noto, non tradisce il marito pur essendo innamorata di Saint-Preux e spera inutilmente di poter sublimare, trasformandolo in una casta amicizia, un sentimento che sente come colpevole: solo la morte sarà «l'estrema via d'uscita di un conflitto insolubile» (p. 266). L'articolo di cui rendiamo conto analizza due diverse risposte allo stesso problema, all'interno di due opere che si collegano, più meno direttamente, al capolavoro di Rousseau: il romanzo epistolare *Claire d'Albe* (1799) di Isabelle Cottin e il più celebre *Lys dans la vallée* (1835-1836) di Honoré de Balzac. Nel primo, la cui giovane eroina è sposata a un uomo che assume quasi un ruolo paterno, la ricerca della felicità individuale giustifica la ribellione a un ordine repressivo; nel romanzo di Balzac, invece, il rimpianto della protagonista Henriette, morente, per un amore non pienamente vissuto rivela come proprio il rispetto dell'ordine sia causa, soprattutto per la donna, di profonda e immiserita infelicità. Secondo l'A. questa differenza può essere letta come segno di un cambiamento epocale: «La Rivoluzione è fallita, trentasei anni dopo Cottin avanza il Secolo borghese» (p. 274).

[VITTORIO FORTUNATI]

Marisa Ferrarini, *(Auto)ritratto di Rousseau*, "Il Confronto letterario", anno XXXV, 70, 2018 – II, pp. 243-260.

Opponendosi esplicitamente a un annoso pregiudizio, secondo il quale la personalità e le idee di Rousseau si collocano su piani distinti, se non inconciliabili, l'A. intende dimostrare che «esiste una profonda coerenza tra il sistema e l'uomo» (p. 244). A questo scopo esamina due delle immagini che lo scrittore dà di se stesso: cittadino di Ginevra, occidentale abbigliato all'armena. In molti passi delle sue opere (si pensi in particolare alla dedica del *Discours sur les sciences et les arts* e all'incipit delle *Confessions*), Rousseau rivendica la propria appartenenza alla città libera elvetica, contrapposta alla monarchia francese: si raffigura, cioè, come lo straniero, il "barbaro" che critica una civiltà raffinata ma corrotta. Come sappiamo, fu in parte questa ostentazione di estraneità ad attirargli l'avversione dei *philosophes*, molto più inclini ad adeguarsi agli usi della società in cui vivevano. Anche l'adozione dell'abito armeno fu, da parte di Rousseau, un modo per sottolineare la propria differenza (e non solo per avviare a cer-

ti problemi di salute). Inoltre, la lunga veste quasi muliebre gli consentiva di «rituffarsi nell'asessualità dell'infanzia, dove non esistono distinzioni di genere» (p. 254), condizione per liberare lo spirito dai limiti e dai condizionamenti del corpo.

[VITTORIO FORTUNATI]

Robert-Martin Lesuire, *Robert, ou Confessions d'un homme de lettres pour servir à l'étude de la nature*, B. Obitz-Lumbroso (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2018, 479 pp.

Il est difficile, pour le lecteur actuel, de cerner complètement la figure et l'œuvre de Robert-Martin Lesuire (1736-1815). Cet embarras vient tout d'abord de la place trop exiguë que leur accordent les dictionnaires biographiques, dont les notices sur ce Rouennais de classe moyenne demeurent minces et lacunaires. À cet aspect s'ajoute une mauvaise circulation de ses ouvrages (pièces, poèmes, romans, confessions imaginaires), qui, faute de rééditions, restent aujourd'hui rarement ou difficilement accessibles.

Fruit d'une recherche philologique soignée, l'édition des *Confessions d'un homme de lettres* par Bénédicte Obitz-Lumbroso contribue à combler ce vide. Relevant à la fois de l'autobiographie, du récit de voyage et de la fiction romanesque, ces mémoires, rédigés probablement vers 1802 et jusqu'ici inédits, retracent le parcours de l'auteur depuis son enfance normande jusqu'à la période post-révolutionnaire: lecteur à la cour de Parme, puis voyageur en Angleterre, Lesuire s'y plaît à tracer ses aventures rocambolesques, sa carrière dans les lettres et ses rencontres marquantes. On voit défiler, au cours des pages, ministres et philosophes, souverains et femmes illustres. On y voit surgir Versailles (II<sup>e</sup> partie, chap. 34), d'Argental (III<sup>e</sup> partie, chap. 16) ou encore Voltaire (III<sup>e</sup> partie, chap. 21). Enfin, c'est une plongée dans le XVIII<sup>e</sup> siècle que nous offrent ces *Confessions*, par un regard qui nous transporte du peuple à la noblesse, de la province à Paris, de la France à l'étranger. Le sous-titre donné à l'ouvrage est en ce sens parlant; faits «pour servir à l'étude de la nature et de la société», ces mémoires ont une fonction multiple: interpréter une époque de l'histoire européenne et réfléchir aux figures qui la peuplèrent, élaborer un discours sur l'écriture et faire œuvre littéraire. On ne saurait comprendre *Les Sauvages de l'Europe* ou *L'Aventurier français* (romans de Lesuire parus respectivement en 1760 et 1782) sans relire les *Confessions*: «œuvre-miroir» aussi curieuse que passionnante, elles captivent sans jamais faiblir, instruisent sans jamais déplaire.

Au vu de ces constats, nous ne pouvons donc que saluer le travail réalisé par B. Obitz-Lumbroso, dont le sérieux et l'exactitude sont les traits les plus saillants. Une longue présentation (pp. 9-43) et une bibliographie exhaustive (pp. 435-447) enrichissent ce volume mettant au jour de nouvelles sources et de nouveaux questionnements pour la recherche sur le XVIII<sup>e</sup> siècle. On n'aurait su mieux faire face au défi d'éditer un texte à la fois trop peu connu, d'une grande complexité, et d'une valeur irréfutable.

[PIERINO GALLO]

## Ottocento a) dal 1800 al 1850 a cura di Lise Sabourin e Valentina Ponzetto

*Les Voyages en Europe des écrivains polonais (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, A.-M. Monluçon et A. Saignes (dir.), Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, 2016, «Recherches et travaux», 89, 166 pp.

Dans ce volume de large amplitude, puisque conçu en trois sections «Les Voyages en Europe de l'Ouest: de l'idéalisation à la démythification», «Les Voyages en Europe centrale: le temps de la redécouverte», «Les Voyages en Pologne: étranger chez soi», et un «Épilogue: brûler de l'essence», sur une période allant des années 1800 à nos jours, signalons l'article qui concerne notre champ du premier XIX<sup>e</sup> siècle.

Olga Plaszczyńska s'intéresse aux «*Voyages d'Italie*» comme espace de rencontre entre la Pologne littéraire et l'Europe: autour du «*Voyage d'Italie*» (1826-1827) de la comtesse Anna Potocka-Wasowicz (pp. 19-27). Cet «itinéraire» écrit et publié en français à Paris en 1899 relève bien sûr du genre romantique, mais montre surtout la profondeur de l'héritage européen dans la pensée polonaise, incarné par la culture, la littérature et l'art italiens aux yeux de cette aristocrate. Tout en cherchant consolation à ses souffrances personnelles, la comtesse découvre une société nuancée et complexe, exprime son indépendance avec un talent littéraire qui retrouve certains accents de Lamartine ou Stendhal dans sa pratique de ce genre narratif international.

[LISE SABOURIN]

*Le Bien. Édification, exemple et scandale dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle*, M. Bertrand et P. Tortonese (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, 276 pp.

Dans un siècle que la banalité du mal n'avait pas encore atteint, les critiques moralisateurs ont accusé les romanciers de pessimisme et de complaisance à montrer ce qui ne devrait pas être montré, et ils ont dénoncé leur propension à ne pas favoriser la vertu ou à céder à l'apparat du mal. Soucieux de conformité au réel plutôt que d'efficacité morale, la plupart des romanciers, devant le scandale du mal ou du mal caché sous les apparences du bien, se sont demandé comment intéresser au bien le lecteur, comment mettre en scène le bien, si ce n'est comme repoussoir du mal. Dans son introduction, Paolo Tortonese répond qu'ils n'ont pu y parvenir qu'en gratifiant les bons d'une petite dose de mal. Sans doute peut-on nuancer ce propos en examinant l'argumentation de quelques romanciers français, notamment Balzac, Flaubert, Sand et Barbey d'Aurevilly, et les diverses et parfois contradictoires représentations du bien et des valeurs exemplaires que donnent leurs œuvres et d'autres choisies dans le domaine fictionnel européen. Les sept sections de ce recueil d'actes suggèrent que le bien pourrait être au cœur de la littérature: «Roman et morale», «Visages du bien», «Bienfaisance et charité», «Les bonnes intentions», «Le sublime de la bonté», «Du bien et du mal dans le roman catholique», «Le mieux est l'ennemi du bien».

Roman et morale font-ils bon ménage? Y aurait-il un impératif *Appel du bien* dans lequel Thomas Pavel distingue ce que la littérature a de mieux à nous offrir, de «*Rodogune*» à «*La Guerre des étoiles*»? (pp. 21-31). Plutôt que de se satisfaire de la réponse de Flaubert déclarant «ennuyeux et faux» les livres vertueux, Carole Talon-Hugon examine dans *L'édification en littérature: finalités éthiques et impératifs esthétiques* (pp. 33-45) les moyens de moralisation, d'ailleurs aléatoires, et les nombreuses objections à l'idée d'édification par la littérature formulées au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'abandon de la règle de l'*utile dulci*, au moment où l'autonomie de l'art est revendiquée, ne supprime pas l'efficacité éthique de la littérature. Alors qu'on disait le roman corrompu et corrupteur – Rousseau jugeait «très dangereuses aux filles» la lecture des romans, y compris le sien –, certains auteurs ont associé roman et moralité. Après avoir rappelé le succès des *Contes moraux* de Marmontel et de la *Clarisse* de Richardson (les larmes du lecteur prouvent la moralité de l'œuvre «et en même temps celle du lecteur»), Francesco Fiorentino distingue *Quatre modèles de moralité romanesque à l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle* (pp. 47-55) dans le débat sur la finalité morale du roman: le roman pédagogique où tous les personnages sont bons (*Adèle et Théodore*, *Les Mères rivales*, de Mme de Genlis, exemple parfait du «beau moral» selon Bonald), le roman qui pousse le lecteur vers le bien quoiqu'il présente des personnages négatifs qui peuvent menacer les bons (*Clarisse Harlowe*, *Pierrette*, *David Copperfield*), le roman où la vertu s'affirme en l'emportant sur la passion (Rousseau, Chateaubriand, Mme Cottin, Balzac avec *Le Lys dans la vallée*), enfin le roman de l'expiation où la vertu gagne contre un passé de corruption (*Le Médecin de campagne*, *Le Curé de village*).

Le personnage qui représente le bien «comporte toujours une part agressive», pose d'emblée Antonia Fonyi qui, abordant cette opposition du point de vue psychanalytique, débusque les métaphores orales et anales (*Quelques variantes du bien au XIX<sup>e</sup> siècle et leurs racines inconscientes*, pp. 59-72), par exemple l'incarnation du bien et l'incarnation du mal dans les figures de la mère aimante et aimée (Mme de Mortsauf) et de la mère frustratrice et cruelle (celle de Félix de Vandenesse), les deux types de femmes que Barbey oppose dans ses récits (la Céleste et la Diabolique), ou ces autres incarnations du bien que sont le saint Julien et la Félicité de Flaubert, ou Jean Valjean, et même ces personnages de Maupassant, pleins de pitié et de bonté, mais qui ne sont pas toujours exemplaires. Dans la représentation de la vie, de Balzac aux naturalistes, comment rend-on compte du bien? Le romancier expose une conception idéale du monde – il est alors, comme Sand, du côté de la *consolation* –, ou bien il met en scène le désenchantement – il est alors du côté de la *désolation*, comme Flaubert qui veut avoir sur le monde «un point de vue *humain*» et non point moral et religieux. Cette opposition du bien et du mal, Isabelle Daunais (*Le roman et le bien aléatoire*, pp. 73-83) la saisit d'abord dans la parodie des récits édifiants qu'est l'épisode de Victor et Victorine dans

Bouvard et Pécuchet, puis dans ces récits, comme *Une Vie* ou *Dominique*, où le bien ne peut être qu'incertain, «inexemplaire».

Le bien, c'est aussi l'acte de bonté récompensé par le prix Montyon dont Balzac rêva pour payer ses dettes. Mais *Le Médecin de campagne*, *L'Envers de l'histoire contemporaine* et *Le Curé de village* sont-ils des romans édifiants? Patrizia Oppici aborde l'apologétique balzacienne qui se proclame chrétienne (*Philanthropie, bienfaisance et charité dans "La Comédie humaine"*, pp. 87-97). Par-delà les poncifs de la bienfaisance, dans ces trois romans la clef de l'altruisme c'est le sentiment de culpabilité. La portée éthique de la littérature, Jean-Louis Cabanès la considère selon le schéma «Donner, recevoir, rendre», dans les trois romans balzaciens de la bienfaisance (les deux premiers ne sont pas des romans de la charité) et dans les derniers romans de Dickens, *Bleak House*, *Great Expectations*, *Little Dorrit* et *Our Mutual Friend*, où les actes de bienveillance dans leur présentation ont une dimension polémique, notamment quand il s'agit de la bienfaisance d'État ou des équivoques du discours philanthropique (*Le romanesque de la charité chez Balzac et chez Dickens*, pp. 99-124). Éléonore Reverzy fait une autre incursion dans la scénographie des pratiques complaisantes et suspectes du don et de l'aumône, avec la représentation de la femme qui donne et qui incarne le bien *a priori* ennuyeux, Pauline dans *La Joie de vivre*, Mme Caroline et la princesse d'Orviedo dans *L'Argent* («*Tous bons et tous se dévorant*»). *Formes et figures de la bonté chez Zola*, pp. 125-137).

Dans la presse populaire catholique, le «roman-journal» connut un grand succès durant la seconde moitié du siècle. Daniel Compère a choisi un hebdomadaire qui voulut entre 1863 et 1920 instruire les ouvriers et plus largement un lectorat populaire, par des romans, contes, poésies et chroniques conformes aux valeurs catholiques (*Défense et illustration des «bons romans populaires»: l'exemple de "L'Ouvrier"*, pp. 141-155). Disposant d'auteurs-maison épaulés par quelques noms connus (la comtesse de Ségur, Paul Féval, revenu à la religion en 1876, Zénaïde Fleuriot, Delly), «L'Ouvrier» devint rapidement une machine de guerre contre les «mauvais romans» publiés dans la presse populaire, notamment les feuilletons de Ponson du Terrail qui menaçaient «la dignité des lettres et la sûreté des familles». Pierre Zaccone, Élie Berthet, Paul Meurice, George Sand, Émile de Girardin, Flaubert et les Dumas étaient mis dans le même sac. Dans son combat pour le bien «L'Ouvrier» publie des «bons romans» qui sont autant de contre-exemples: *Les Camisards* (1866) s'opposent au *Jean Cavalier*, ou les *Fanatiques des Cévennes* d'Eugène Sue (1839-1840) et en rectifie les erreurs; plus tard il donnera une réécriture des romans de Jules Verne et une nouvelle version des aventures de D'Artagnan qui, bien sûr, ne sera pas mise à l'Index. À partir de 1880, la publication adopte une ligne nationaliste puis antisémite et antidreyfusarde dans son combat contre les ennemis de l'Église. Le combat échouera car le roman populaire, majoritairement républicain, l'emportera. La littérature nourrie de bonnes intentions a prétendu préserver et valoriser le bien selon un manichéisme simpliste. Jean-Marie Seillan a choisi dans la décennie marquée par les succès de l'avant-garde naturaliste (*Trois romanciers de la bien-pensance: Octave Feuillet, Ludovic Halévy, Georges Ohnet*, pp. 157-171). Alors que Zola ou Daudet étaient stigmatisés comme des partisans de l'anti-morale, accusés de privilégier la laideur sur la beauté et de «livrer le lecteur à une indécision favorable au

mal». *Un Mariage dans le monde* de Feuillet (1875), *L'Abbé Constantin* d'Halévy (1882) et *Lise Fleuron* d'Ohnet (1884) racontent les aventures du bien dans la France éternelle dont le conservatisme social et moral est menacé par des influences allogènes. S'il arrive que sous les assauts du mal l'intrigue tourne au malheur, le martyr de l'héroïne finit en assumption ou les héros sont sauvés *in extremis*. Mais cette poétique de la bien-pensance, qui connut un temps de très forts tirages, ne va pas sans contradictions idéologiques et, même, esthétiques.

La question du bien ne se réduit pas aux clichés de Feuillet ou d'Ohnet! Chez Hugo elle paraît réglée d'avance car, comme le dit Henri Scepti, dans *Les Misérables* «jamais ne se dément» la visée moralisante et éducatrice (*Misère et bonté: l'épopée de la conscience dans "Les Misérables"*, pp. 176-189). Baudelaire et Flaubert ont raillé l'intention morale du roman alors que la morale hugolienne, nullement dogmatique, s'en prend à la morale convenue. Deux moments illustrent particulièrement l'odyssée du bien ou la lutte subversive de la bonté: «Une tempête sous un crâne» et «Javert déraillé». En guise de *captatio*, et avant d'évoquer Flaubert: *le regard et le cœur* (pp. 190-203), Luca Pietromarchi rappelle que si Flaubert partage le point de vue de Sade sur la nécessité de mettre en scène le mal, chez lui les personnages qui incarnent la bonté ont pour fonction de mettre en évidence la noirceur des personnages d'un tout autre relief. Il y a le généreux Dussardier qui, tel Gavroche, «le grand modèle romanesque de l'épique de la bonté», meurt sur la barricade – mais Sénécral triomphe! –, il y a aussi le bon et stupide Charles Bovary, Catherine Leroux et son «demi-siècle de servitude», et Félicité dont la simplicité évangélique peut être une réponse à la proposition de poétique formulée par George Sand qu'animait la «volonté du bien». Pour Sand, la littérature a une finalité édifiante: elle doit contribuer à l'effort d'élévation, et même le diriger, vers «la nécessité du bien, du bon, du vrai et du beau», alors que Flaubert lui répond qu'il reste «collé sur la terre par des semelles de plomb». D'où le reproche de Sand: «Vous montrez froidement le mal sans montrer jamais le bien». C'est dans *Un Cœur simple* que Flaubert, tout en défendant sa poétique, rejoint Sand: il n'a pas écrit un récit édifiant mais, comme il le dit en le dédiant à son amie, un récit dont la «tendance morale, ou plutôt le dessous humain» lui sera agréable.

Une belle place est accordée aux fictions de Barbey d'Aurevilly qui entend moraliser par la terreur. Maud Schmidt («*Ces atroces histoires qui font frémir*»: *tragique et édification dans les romans de Barbey d'Aurevilly*, pp. 207-225) a choisi sans peine quelques cas d'édification par le mauvais exemple dans le recueil de 1874, dans *L'Enfermé, Un Prêtre marié* et *Une Vieille Maîtresse*, œuvres où l'intention moralisatrice est exhibée face à l'évidente toute puissance du mal illustrée par le diabolisme de la passion. Non sans ironie, Barbey a rêvé d'un pendant au bien: «Après les DIABOLIQUES, les CÉLESTES...»; il a même tenté de donner le spectacle du bien avec ces rares et sésaphiques vierges chrétiennes que sont Aimée de Spens dont l'impudre héroïque a choqué bon nombre de catholiques, et Calixte vouée à expier le crime de son père selon la logique maistrienne du châtement. Mathilde Bernard explore cette mise en scène dans «*Ni diabolique, ni céleste*». Barbey d'Aurevilly et les «*immunités littéraires*» (pp. 228-240). Le «peintre du diable» s'est donc demandé s'il était capable de peindre la vertu. Zola en a douté qui l'a traité de «catholique hystérique» et qui a vu dans

la sainte Calixte une malade répugnante. Alexandre Delattre traite la question de la morale chrétienne dans le roman sous un angle inattendu: *La «dévotion virile» au miroir des valeurs républicaines* (pp. 242-250). Face à «l'identité sexuelle douteuse de ces hommes diminués que sont les dévots», ou à la féminisation volontaire des prêtres au contact d'un public quasiment féminin, la virilité républicaine prétend supplanter les valeurs chrétiennes. C'est à la «clique des pécores pieuses» et au «bégueulisme» des valeurs chrétiennes que le misogynne Huysmans s'en prend dans son cycle chrétien: Durtal, l'esprit fort, se convertit à la doctrine chrétienne et adopte simultanément «un principe censé lui rendre sa puissance usurpée: la virilité». La difficulté d'être catholique et viril, Barbey l'a surmontée par son intransigeance, de même Bloy par son héroïsme batailleur et ses imprécations. Discutant un propos de De Vogüé sur le renouvellement de la représentation du bien dans le roman russe, Karen Haddad (*L'échec du bien chez Tolstoï*, pp. 253-261), précise que le Tolstoï de *Résurrection* et de *Qu'est-ce que l'art* (publiés en 1898), celui du «renoncement» à la littérature qui *est* ou *fait* le mal, considère néanmoins que dans le déchiffrement du réel, l'art fait le bien. Mais il arrive que le souci d'édification ou d'efficacité morale, comme dans *Résurrection* où le romancier «se préoccupe uniquement de l'action de l'œuvre, de son utilité», fasse perdre le sens du réel. Un autre cas paradoxal apparaît quand le mieux devient l'ennemi du bien. Jean-Pierre Naugrette l'aborde par le biais de la pulsion de perfection ou d'*hubris* du bien», dans les romans de R.-L. Stevenson, de Th. Mann et une pièce d'O. Wilde, *Un Mari idéal*, satire de l'idéal de perfection qui crée des monstres dans un ménage victorien (*Par-delà le bien: du Dr Jekyll à Gustav von Aschenbach, éloge de l'imperfectionnisme*, pp. 264-275). Déjà mis à mal par Nietzsche, le perfectionnisme est remis en cause dans *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* où l'idéal de perfection morale qui anime le docteur finit par supprimer les oppositions entre le bien et le mal, le juste et l'injuste, la vérité et l'erreur; de même dans *La Mort à Venise* où l'idéal de perfection du vieil écrivain s'étend dans la contemplation de l'éphèbe. Les récits de Stevenson et de Mann sont contemporains de la doctrine de l'eugénisme à l'origine du perfectionnisme racial et génétique qui engendra les crimes nazis. Le perfectionnisme perdure sous d'autres formes apparemment innocentes, du souci aberrant qu'ont certains parents américains d'*améliorer* leur progéniture, jusqu'à l'obsession d'un idéal de perfection entretenue par l'industrie cosmétique et tous les magiciens de l'esthétique féminine. Le salut serait-il dans l'imperfectionnisme?

On aurait pu aller du côté de Manzoni ou de Trollope, voire proposer quelques détours dans le roman-feuilleton qui semble ne pas se soucier d'éthique. Cela dit, l'ensemble des contributions confirme la nuance qu'en 1940 Gide apporta à son célèbre propos: «Je n'ai jamais dit, ni pensé, qu'on ne faisait de la bonne littérature qu'avec les mauvais sentiments».

[MICHEL ARROUS]

«Le Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle», 7, Seyssel, Champ Vallon, 2017, 301 pp.

*La Machine à gloire*, tel est le titre, emprunté à Villiers de L'Isle-Adam, du dossier richement illustré sur l'invention de la célébrité aux premiers temps de la publicité, avant l'époque des stars et du battage organisé.

Sont disséqués les bienfaits et les méfaits de la gloire «journalisée», ses exploits et ses emballements (les «célébrités du jour»). On aurait pu aussi bien faire état de ses fatigues: que deviennent les grands hommes? Donc la gloire dans tous ses états et degrés, de la fabrique du succès à ses dévaluations, de Chateaubriand, persuadé du «néant de la famosité», à la célébrité démocratico-médiatique, un parcours présenté par José-Luiz Diaz dans *Révolutions de la gloire* (pp. 25-35).

Il y a le Panthéon et la célébration des centenaires, les statues des «grands hommes», et même la petite monnaie de la gloire distribuée en bibelots, médailles et autres fétiches. À la lecture des dictionnaires biographiques, du Directoire à la Restauration, on constate que la réputation est une matière aléatoire et fragile. Jean-Luc Chappey (*Les dictionnaires historiques, outils de gouvernement des réputations*, pp. 36-43) rappelle leur rôle essentiel dans la fabrication de la réputation et l'établissement de hiérarchies mouvantes. Qui a mieux connu les avantages et les inconvénients de la célébrité ou la précarité de la gloire que l'auteur d'*Atala* au succès fulgurant? À partir de deux chapitres des *Mémoires d'outre-tombe*, Fabienne Bercegol retrace dans *Chateaubriand: gloire oblige!* (pp. 44-51) les étapes de la réflexion sur le culte du génie. Autre exemple, celui de la popularité absolue quoique tardive de Beethoven, ou plutôt du personnage beethovenien, ce dont témoigne abondamment sa «monumentalisation» (tableaux, statues, médailles). Marie Gaboriaud, qui a étudié ce cas dans le détail (*Une Vie de gloire et de souffrance. Le Mythe Beethoven sous la Troisième République*, Paris, Garnier, 2017), examine l'image du personnage en créateur immortel et vieux fou ridicule (*Un Titan chez les Pardaillan: les deux visages de la gloire beethovenienne*, pp. 52-58).

Figure tout aussi emblématique et spectaculaire, choisie par Anne-Emmanuelle Demartini qui la connaît bien (*Lacenaire, la gloire paradoxale d'un assassin*, pp. 60-67). Cette fois, on a affaire au cas ambigu d'un criminel adulé par le peuple, surtout dans les prisons et les bagnes, mort auréolé de la gloire du martyr qu'il sut créer et entretenir, d'autant plus qu'il montra sur l'échafaud la même fermeté que Julien Sorel. De ce scélérat qui avait compris la valeur marchande de ses forfaits, on passe à la sacralisation des grandes figures de la littérature par la République. Alain Pagès examine l'hommage populaire rendu à l'un des fondateurs de la liberté politique (*Zola en gloire*, pp. 68-78). La glorification est d'abord celle du héros de l'affaire Dreyfus, qui commence dès avant la mort du romancier avec la publication du *Livre d'Hommage des Lettres françaises* (juillet 1902), et continue entre 1906, quand fut décidé le transfert des cendres au Panthéon, et le 19 mars 1908, lors de la joute oratoire entre Barrès («L'œuvre de Zola a servi dans le monde entier à méconnaître les vertus de notre société») et Jaurès qui voit dans Zola un «chercheur de vérité». La brutalité de cet affrontement se retrouve dans la presse illustrée, même acquise à la cause dreyfusarde, qui donne de l'événement une vision carnavalesque. La panthéonisation de Zola s'est opérée dans un climat hostile et au détriment de l'œuvre «reléguée à l'arrière-plan» (ajoutons l'exemple de Proust qui trouve d'envoi de Zola au Panthéon stupide). Ce n'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle que cette image fracturée disparaîtra au profit d'une vision unifiée.

La *mise en gloire* littéraire suppose l'intervention d'agents efficaces, au premier rang desquels l'éditeur. Avec son *Portrait de l'éditeur en majesté* (pp. 79-87), Jean-Yves Mollier revient sur la légende de ces puissances parfois contestées que furent Michel Lévy,

Eugène Renduel, Louis Hachette, Alphonse Lemerre ou Pierre-Jules Hetzel, prédécesseurs de B. Grasset et G. Gallimard. Mais il arrive que la «machine à gloire» ait quelques ratés, notamment quand est dénoncé l'historicisme d'une époque qui adule acteurs et actrices. Jean-Claude Yon a choisi la charge de Mirbeau contre Constant Coquelin ou, plus exactement, contre la faveur dont jouissent les acteurs auprès du public qui veut tout savoir de leur vie, lesquels artistes ne manqueraient pas de répliquer (*L'affaire du "Comédien" de Mirbeau* (1882). *Presse et théâtre au temps du "star system"*, pp. 88-95). Plus de vingt ans après son attaque, l'auteur de *Les Affaires sont les affaires* fit amende honorable en publiant une défense du «prolétariat artistique». Le *star system* impose son nouveau régime par la photographie qui a bouleversé les codes classiques de la gloire. Sous la III<sup>e</sup> République, le portrait photographique est une nouvelle stratégie de communication, comme le prouvent les exemples de Hugo, Sarah Bernhardt, Loti, Nadar, retenus par Martine Lavaud (*Machines à gloire et chambres noires*, pp. 96-104). Mais avant l'industrie photographique, il y eut *La gloire par le rire* (pp. 105-111), cette apothéose grotesque de l'écrivain que Jean-Didier Wagheur observe dans la petite presse littéraire et satirique et les nombreux recueils de portraits qui succèdent au Panthéon-Nadar et au *Grand chemin de la Postérité* de Roubaud.

De la gloire déclinée mécaniquement et à portée de tout un chacun, jusqu'à la gloriole et le bruit, on s'est abondamment moqué, particulièrement Villiers de L'Isle-Adam dont la fameuse machine doit satisfaire les auteurs dramatiques en leur assurant la gloire à coup sûr. Françoise Gaillard en donne quelques exemples (*Sic itur ad astra*, pp. 112-117). S'il y a l'apothéose réservée aux figures tutélaires héroïsées par les monuments et les cérémonies, il y a aussi la célébrité autogérée par les auteurs de romans vendus à des centaines de milliers d'exemplaires (en 2019, on ne peut s'empêcher de penser à A. Nothomb, M. Lévy et G. Musso). Julien Schuh (*L'écho de la gloire, du Panthéon au journal*, pp. 118-125) montre comment s'organise et se construit de toutes pièces cette célébrité au comptant, par le biais de la réclame et de l'auto-mise en scène, dans les collections de portraits Félix Potin ou Lefèvre-Utile ou par la diffusion de cartes postales. La gloire peut être attribuée à n'importe qui ou, en tout cas, à des personnalités non connues du public, tel Mallarmé dont «la haute personnalité littéraire ne se révèle que les mardis soirs à quelques personnes choisies», relève Huret dans son *Enquête*. En guise de complément à ces diverses fabriques de la célébrité, on se reportera à *La gloire en florilège* de J.-L. Diaz et J.-D. Wagheur (pp. 126-147), répertoire qui illustre parfaitement la sentence de Sainte-Beuve: «arcs de triomphe pour quelques-uns [...]; fourches caudines pour le grand nombre». Le dossier se clôt sur les «Orientations bibliographiques» proposées par Victoire Feuillebois et Marie-Clémence Régnier (pp. 148-155).

Après les habituelles rubriques sur l'activité culturelle des années 2016-2017 et quelques témoignages extraits d'archives officielles (rapports d'un indicateur de police en 1853, discours de Ferry en 1883 sur l'art de gouverner), auxquels J.-C. Yon ajoute une pièce oubliée de Courteline, *La Conversation d'Alceste*, qui fut un grand succès en 1905, on revient aux métamorphoses de la gloire dans «Le XIX<sup>e</sup> siècle intime» (pp. 254-281) et «L'esprit des lieux. Les statues des grands hommes à Paris» (pp. 283-301). D'abord la passion romantique de la gloire en ses diverses scénographies ou ses imaginaires (Beyle, Balzac, Flaubert, Sarah

Bernhardt) que présente Brigitte Diaz (*La gloire vue des coulisses*, pp. 254-258). Ces exemples sont complétés par les réflexions d'une jeune peintre de vingt-six ans dont Dominique de Font-Réaulx rappelle l'angoisse d'échouer («*La gloire n'est pas un vain mot pour moi*». *Fragments sur la gloire dans le "Journal" d'Eugène Delacroix*, pp. 259-262), ainsi que par les écrits de comédiennes célèbres, évoqués par Florence Filippi (*L'actrice et son double: Mémoires et correspondances d'interprètes au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, pp. 263-269), et Anne Martin-Fugier (*Sarah Bernhardt, "Ma Double Vie"*, pp. 270-274). Il y a aussi les baudruches de la gloire pour ceux qui s'imaginent gravir un podium déjà fort encombré. Stéphane Gougelmann a retenu le cas d'un observateur sans pitié, y compris pour lui-même (*Jules Renard et la «gloriette» littéraire*, pp. 275-278). Les roseries d'un côté, de l'autre les échanges intimes et mesurés entre un citoyen du monde et une grande dame des lettres, rapidement évoqués par Marie-Bénédicte Diethelm (*Lettres d'Alexandre de Humboldt à Claire de Duras (1814-1828)*, pp. 279-280). C'est en compagnie de François Kerlouégan (*Sculpter la gloire*, pp. 282-288), Claire Garcia (*Le paradoxe de la statuaire publique: une éphémère immortalité*, pp. 289-294), et M.-C. Régnier («*Colosses de bronze ou d'albâtre: bustes et statues d'écrivains en France (1770-1903)*», pp. 295-301) que s'achève le parcours par une promenade dans le Paris de la Belle Époque et dans quelques villes de province où furent généreusement statufiés les grands hommes de 48 et ceux des I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> Républiques, mais aussi Molière, Corneille, Voltaire, Diderot. Alors la statuophilie virait à la statuomanie. On comprend que la machine à gloire fut au XIX<sup>e</sup> siècle une déferlante.

[MICHEL ARROUS]

*De George Sand à Louise Michel. Combats politiques, littéraires et féministes (1815-1870)*. D. Bréchemier et N. Laval-Turpin (dir.), Paris, L'Harmattan, 2017, «Rencontres de Mix-Cité», 229 pp.

Le volume, issu de la sixième session du grand colloque *Femmes des lumières et de l'ombre*, sous l'égide des rencontres orléanaises de Mix-Cité 45, amène les études au cœur du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis la Restauration jusqu'à la Commune, période-clé pour l'évolution des mentalités prônée par ces femmes.

Après le «Propos d'accueil» de Monique Lemoine, Présidente de Mix-cité, qui ramène également à l'actualité les thèmes débattus, une introduction magistrale de Christine Planté (pp. 17-32), riche en références, interroge ces «créatrices», «penseuses», «militantes» de la «cause des femmes» et de la «justice sociale» (p. 17), à l'aune d'un «féminisme avant la lettre» (p. 19), dont, après un aperçu sur les origines du mot, sont soulignées les desherénces mais aussi les cohérences, dans une même exigence de sortir de «l'exclusion» (p. 28).

La première partie, «De l'école à la Commune», rappelle les problématiques éducatives, depuis *Marie Carpentier, fondatrice des écoles maternelles françaises* (pp. 33-42), à laquelle Frédéric-Gaël Theuriau rend «Hommage» en retraçant sa biographie, ses relations avec Amable Tastu (p. 37), la mise en place des salles d'asile, dont le nom alterne au XIX<sup>e</sup> siècle avec celui d'écoles maternelles. Le fait est souligné que, bien qu'émanant d'une «catholique pratiquante» (p. 36), ces institutions ont toujours été régies par une impulsion à l'instruction publique gratuite, obligatoire

et laïque» (p. 39). Dans *Comment Louise Michel est-elle devenue Louise Michel?* (pp. 43-62), Dominique Aubrun reparcourt l'enfance de Louise Michel et ses premiers pas comme institutrice. La direction d'un internat, la revendication de «l'égalité des garçons et des filles face à l'éducation» (p. 56), son enseignement «pour adultes» en marge à son école de la Butte Montmartre, sont analysés, ainsi que ses relations avec André Léo, Maria Desraismes, Marthe Reclus, et avec Jules Vallès bien sûr, jusqu'à sa mort qui l'inscrit encore dans la généalogie maternelle. Sous le signe d'une interrogation, «une nouvelle Louise Michel?» (p. 79), Tiphaine Martin conduit une étude sur *Nathalie Le Mel: une communarde brestoise* (pp. 63-82), qui ne saurait négliger sa participation à «La Marmite» (p. 68), qui nourrissait les ouvriers au sens propre et figuré, son engagement à la Commune et ses contrastes aussi avec la «vierge rouge», et puis sa déportation, sa mort «dans la misère» (p. 79), toujours au service du rêve d'«une nouvelle société moins bourgeoise, laïque, égalitaire, féministe» (p. 80). Virginie Piedra Gautier se penche sur *Concepción Arenal Ponte ou l'émergence d'une nouvelle vision de la femme dans l'Espagne du XIX<sup>e</sup> siècle* (pp. 83-96), sur un fond historique qui exhibe l'infériorité juridique et sociale qui touche alors la femme. La biographie de Concepción Arenal Ponte met en évidence «une intellectuelle de terrain» (p. 89), qui participe aux «Conférences dominicales pour les femmes» (p. 89) à l'Université centrale de Madrid, et qui défend l'égalité intellectuelle entre femmes et hommes, bien que sans contester les différences psychologiques et de rôles entre les deux.

Une deuxième partie concernant les «Figures d'artistes» est inaugurée par l'article d'Irina Durnea, qui s'applique à déceler *Le féminisme dans le roman "Nélida" de Marie d'Agoult* (pp. 97-114). Malgré quelques interprétations qu'on pourrait discuter – Nélida n'épouse pas Timoléon «sans amour» (p. 98), au contraire, elle s'en éprend dans une scène de bal mémorable; le modèle de Mère Saint-Elisabeth n'est pas Pauline mais Madame Roland, comme il est d'ailleurs dit (p. 107); Marie d'Agoult était loin d'être une «fervente croyante» (p. 99) –, l'auteure arrive à des conclusions convaincantes en ce qui concerne le «féminisme prononcé» (p. 106) de Mère Saint-Elisabeth, et le statut de «roman d'apprentissage» (p. 98) de *Nélida*, par lequel Marie d'Agoult «renverse le schéma classique qui veut la mort du personnage féminin qui ne peut atteindre ses objectifs» (p. 110) en faisant d'elle une «être affranchi» (p. 112), en s'inscrivant ainsi dans une lignée de romancières dûment citées.

Une autre lignée est celle des femmes poètes, dans la contribution de Laurent Robert, qui souligne *L'engagement politique dans la poésie de Louisa Siefert* (pp. 115-128) sans négliger d'évoquer son premier recueil, *Rayons perdus*, et la réaction favorable d'Arthur Rimbaud, ainsi que l'hommage à ses «confrères» poètes et à Sainte-Beuve des *Stoïques*. Le centre de cette contribution est un recueil moins connu, *L'Année républicaine*, «livre-concept» ou «ouvrage répondant au principe de l'écriture à contraintes» (p. 122) qui conjugue poétique et politique dans un «geste fort» (p. 128), à la fin du Second Empire.

Côté «*peinture et féminisme*» (pp. 129-164), c'est Rosa Bonheur qui est à l'honneur dans la contribution de Sabine Savornin, là encore en évoquant sa «famille d'artistes», mais aussi son père saint-simonien, qui influencera sa philosophie personnelle. Il s'agit d'une histoire d'émancipation, de la direction de «l'école gratuite de dessin pour jeunes filles» (p. 132) au succès

commercial de ses tableaux et de leurs reproductions, du port du pantalon nécessaire à ses observations sur le terrain pour sa peinture animalière, à l'hommage que constituerait le *Labourage nivernais* «à George Sand et à son roman *La Mare au diable*» (p. 146). Surtout, c'est une communauté féminine qui ressort, dans une dialectique, toute «picturale», entre visibilité et «histoire invisibilisée» des femmes (p. 156), entre patrimoine et «matrimoine» (p. 155) artistique, dans le sens d'une solidarité que l'auteure de l'article finit par appliquer à notre actualité, teintée d'écocritique.

La troisième section, «Voix cosmopolites», débute par des *Regards croisés France-Pérou: Flora Tristan-Mario Vargas Llosa* (pp. 165-192) où Marie-José Laulié-Sur revient sur les liens que le prix Nobel a lui-même établis depuis son roman, *Le Paradis un peu loin*, en 2003. Un examen des origines des deux auteurs, des «croisements et transferts» sur le passé, l'identité, la société et la «prise de conscience» (pp. 173-174) précède celui du «Jeu des écritures» (p. 174) entre le roman et *Les Pérégrinations d'une paria*. Des annexes rapportent entre autres une lettre de Flora à Olympe Chodzko, tirée de la *Correspondance* publiée par Michaud en 2003, sur sa «soif ardente d'être aimée» (p. 190). *Élisabeth d'Autriche, une liberté corsetée* (pp. 193-210) est le titre plein de significations qu'Élodie Cechetti s'emploie à expliquer dans sa contribution, à partir de l'«émancipation relative» (p. 197) recherchée par l'«esprit libre» (p. 199) de l'épouse de François-Joseph, quitte à éluder une bonne partie des obligations liées à son statut. À côté de ses fuites par la littérature, lecture et écriture ensemble, avec les recueils de poèmes conservés aux Archives helvétiques (p. 202), et par les voyages, l'auteure remarque également son «esclavage» par rapport à sa beauté et à son corps, objet de soins réitérés jusque dans ses activités sportives. Dans la dernière contribution de cette section, Laurence Lacroix se penche sur la «liberté à l'épreuve de la passion» de Lou Andréas-Salomé (pp. 211-222) sur son enfance – psychanalyse oblige –, ses réticences face à l'amour et au mariage, ses relations avec Rilke. Après, ce sera son activité littéraire – «plus de vingt livres et plus de cent vingt articles» (p. 216) –, la rencontre avec Freud, son activité d'analyste, même d'Anna Freud, l'amitié faite d'«affinités électives» entre les trois, qui réalise une espèce de «retour du père» (p. 218).

Les *Propos de conclusion* de Martine Reid (pp. 223-229) reviennent sur les fondements de cette récupération des ouvrages des femmes, contre une introjection de la domination dont parle Bourdieu (p. 227), et les développements consentis par les textes fondamentaux de Christine Planté (dont la réédition de *La Petite Sœur de Balzac*) et les siens propres (*Des Femmes en littérature*, sa *Postface* aux textes recueillis par Damien Zanone dans *George Sand et l'idéal*). Ce qui amène à des affirmations tout à fait capitales, en faveur d'une histoire de la littérature, et on ajouterait, de la culture, «commune aux hommes et aux femmes», où, sans escamoter les différences, leurs œuvres trouvent «pleinement leur place dans la mémoire commune» (p. 229).

On peut bien alors constater la richesse de ce volume, qui va au-delà d'un énième répertoire de femmes auteurs en faveur d'une analyse qui implique les côtés éducatifs, artistiques, sociaux, aussi bien que génériques et génétiques. Et au-delà des différents degrés d'originalité des informations et des interprétations, il s'agit d'un répertoire précieux, qui pour chaque femme analysée rapporte constamment une biographie, une mention contextualisée des œuvres les plus importantes, un bilan critique, le réseau, féminin ou

masculin, à l'intérieur duquel elles ont évolué, et une bibliographie particulière, de grande utilité.

[LAURA COLOMBO]

Daniel Maira, *Renaissance romantique. Mises en fiction du xvi<sup>e</sup> siècle (1814-1848)*, Genève, Droz, 2018, 648 pp.

*Renaissance romantique. Mises en fiction du xvi<sup>e</sup> siècle (1814-1848)* de Daniel Maira présente deux enjeux majeurs: mettre en lumière l'émergence du concept de Renaissance et l'instrumentalisation politique de la référence à la Renaissance lors de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Partant de la distinction établie par Frédéric Chabod entre «réalité de fait» et «réalité d'idée», Daniel Maira annonce que son essai porte exclusivement sur «la réalité d'idée», sans étude des écarts qui peuvent apparaître entre les représentations fictives et les réalités historiques (p. 16). Le propos de l'auteur concerne la Renaissance française, de 1515, année où François I<sup>er</sup> accède au trône, à 1610, avec la mort d'Henri IV. Pour ce faire, Daniel Maira exploite la notion d'hétérochronie, inspirée par Foucault: la Renaissance romantique est envisagée en tant qu'hétérochronie, c'est-à-dire «un temps autre en opposition à un temps présent qui se veut hégémonique et universel, et donc normatif et invariable» (p. 34). L'auteur s'appuie sur un vaste corpus: «plus de 130 pièces de théâtre, plus de 70 textes narratifs et pas moins de 60 poèmes, et encore 15 opéras ou drames lyriques» (p. 17). Sa démarche s'inspire de celle des collaborateurs de *La Fabrique du Moyen Âge: représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du xix<sup>e</sup> siècle* (sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Champion, 2006).

L'ouvrage de Daniel Maira, dont la précieuse annexe (qui indique les œuvres de fiction sur le xvi<sup>e</sup> siècle qui ont paru, dans une édition séparée, entre 1814 et 1848) et la bibliographie attestent l'ampleur de la tâche effectuée, est structuré en trois parties. La première, «La fabrique romantique des temps modernes», montre comment la référence à la Renaissance fait sens dans la première moitié du xix<sup>e</sup> siècle, et quelles sont les évolutions de ce sens. La périodisation de la Renaissance et ses frontières avec le Moyen Âge fluctuent, de fait, selon les convictions idéologiques des historiographes. Trois perspectives majeures apparaissent: la continuité entre Moyen Âge et Renaissance (chez les auteurs contre-révolutionnaires, qui se font les chantres des lumières du christianisme, en particulier ceux qui promeuvent l'image d'une «Renaissance troubadour», empreinte de l'esprit de chevalerie), la rupture entre ces deux périodes (chez les auteurs qui opposent les «ténébreux» médiévaux au progrès incarné par la Renaissance dans l'émergence de la modernité) ou une approche qui met en évidence des transitions entre Moyen Âge et Renaissance (p. 39). La pierre de touche est souvent la vision de la Réforme: s'opposent ainsi les auteurs, libéraux ou républicains, favorables à l'esprit d'examen annonciateur des Lumières, et ceux qui déplorent ce qu'ils considèrent comme une décadence au xvi<sup>e</sup> siècle.

La seconde partie, intitulée «Légitimer le pouvoir: instrumentalisations idéologiques des guerres de religion», montre l'usage politique qui est fait de la référence à la Renaissance lors de la période considérée. Les évocations des guerres de religion illustrent les ten-

sions politiques de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. L'exemple d'Henri IV est révélateur de la fécondité de ces références puisqu'il incarne la réconciliation nationale dans la littérature de propagande royaliste sous la Restauration, mais peut se prêter à des mises en intrigue d'esprit libéral, voire franchement contestataire du pouvoir en place: on glisse au fur et à mesure du temps «d'un mythe de propagande "de droite" à un mythe d'opposition de gauche» (p. 183). Les libéraux, tel Vitet, mettent volontiers en scène la Saint-Barthélemy à la fin de la Restauration, dans le genre livresque des scènes historiques, pour exprimer leur opposition politique au régime en place. Sous la Monarchie de Juillet, les libéraux n'incarnent plus l'opposition politique: les républicains mettent alors en intrigue l'action du peuple dans l'histoire, à travers une appropriation de l'histoire du xvi<sup>e</sup> siècle, afin d'exprimer leur opposition au gouvernement en place. Quant à Catherine de Médicis, «femme, étrangère et bourgeoise» (p. 264), elle est analysée comme «une masculinité alternative à partir de laquelle se construit une forme hégémonique du masculin»: «en dérangeant l'ordre normatif, elle est visiblement *queer*», est-il noté, dans une formule audacieuse (p. 264).

Enfin, la troisième partie, «Des révoltes et des libérés», s'intéresse en particulier à la liberté du génie créateur et à la place accordée au savant: l'idée est que pour les romantiques, la Renaissance «est une période qui se démarque de l'ordre et des normes morales préétablies» (p. 330). De ce fait, «la Renaissance romantique est ce contre-présent, l'alternative fantasmatique au devoir et à la morale bourgeoise, une irrationalité sauvage», note l'auteur, dans une approche d'esprit foucauldien. C'est pourquoi la référence à la liberté et aux passions énergiques de la Renaissance italienne séduit les romantiques, parmi lesquels Stendhal et Musset. Daniel Maira montre que se produit ainsi une intériorisation du monde et que de ce fait «au sein de cette Renaissance romantique [...] on passe progressivement d'un désir de renouveau social et culturel à un désir de régénération individuelle» (p. 531). Aussi la conclusion porte-t-elle sur «une Renaissance du moi» (pp. 533-540), qui évoque Flaubert, Nerval et Proust.

Les divers chapitres permettent d'apprécier le rôle de certains auteurs dans la fabrique d'une «Renaissance romantique». Michelet est ainsi présenté, non comme un précurseur, tel que le met en scène de manière romantique Lucien Febvre, mais comme celui qui a eu le génie de la synthèse d'approches alors dans l'air du temps. Aussi est-il pertinent de considérer les apports d'auteurs comme Chateaubriand, Balzac et Hugo, mais aussi Roederer ou Esquirois, à la fabrique d'une Renaissance romantique, avant les cours de Michelet et de Quinet au Collège de France. Daniel Maira s'appuie, pour ce faire, sur les plus récentes recherches publiées aussi bien en italien, qu'en français, en allemand ou en anglais. Cela lui permet, inspiré par la lecture de Renzo Ruggianti, de réévaluer le rôle longtemps négligé de Leroux dans la création du concept de Renaissance.

Daniel Maira met en évidence le passage d'un enjeu historiographique à un enjeu politique à propos de l'élaboration du concept de Renaissance. L'étendue du corpus lui permet de montrer la diversité des instrumentalisations de la Renaissance lors de la première moitié du xix<sup>e</sup> siècle: il analyse avec pertinence le xix<sup>e</sup> siècle lecteur du xvi<sup>e</sup> siècle (titre du colloque organisé en mars 2018 à Strasbourg par Jean-Charles Monferran et Hélène Védrine, et auquel a participé Daniel Maira). Si les analyses des enjeux politiques sont



riches, il aurait pu être fécond d'envisager davantage la Renaissance romantique comme un imaginaire propice à la création, ou plutôt à des représentations littéraires illustrant des esthétiques variées. C'est pourquoi il aurait été bon d'affiner l'approche du terme «romantique» afin de croiser l'approche politique avec une approche esthétique: «Par les termes "romantique" et "romantisme", nous entendons la production intellectuelle de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle» (p. 12, note 5). Une plus grande précision conceptuelle aurait sans doute incité à mettre davantage en lumière la diversité des stratégies de création et la place de la Renaissance dans le renouvellement des formes littéraires. La notion de «mise en fiction», récurrente au sein de l'ouvrage, pourrait en effet inviter à considérer d'autres motivations créatrices que la seule instrumentalisation politique et à s'interroger sur la ou les poétiques spécifiques que suscite la représentation de la Renaissance.

L'auteur note lui-même, à propos de la question de l'artiste, dans la troisième partie: «nous focaliserons nos réflexions sur ses implications sociopolitiques et idéologiques, dans une perspective qui relève de l'histoire culturelle et intellectuelle» (p. 392). Aussi cet essai doit-il être estimé à l'aune de l'intention de son auteur: en ce sens, c'est un éclairage précieux pour l'étude de l'histoire des idées au temps de Michelet et de Quinet. L'auteur reconnaît lui-même la difficulté à mener seul son entreprise qui vise à «proposer une vision d'ensemble de la Renaissance romantique, de sa construction historiographique et de ses représentations littéraires»: pour «ce faire, il aurait fallu une équipe, comme celle qui a réalisé *La Fabrique du Moyen Âge*» (p. 19). Daniel Maira a pour sa part le mérite de démontrer que la «notion de Renaissance» est dynamique et souple» (p. 533). Son ouvrage, fort bien documenté, montre que la mise en fiction du XVI<sup>e</sup> siècle, sur scène, dans des poèmes, des romans, voire des articles, permet aussi bien l'expression de la nostalgie du temps des lumières du christianisme (pour les auteurs qui intègrent la Renaissance au Moyen Âge) que la manifestation d'une quête d'un temps annonciateur des Lumières et de la Révolution (chez les auteurs libéraux ou républicains), avec bien des nuances entre ces deux visions antagonistes. Le contexte politique donne son sens à la référence à la Renaissance.

Daniel Maira livre, ainsi, avec *Renaissance romantique. Mises en fiction du XVI<sup>e</sup> siècle (1814-1848)*, une approche riche et utile des enjeux historiographiques et politiques de la référence à la Renaissance sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, dans un ouvrage qui propose des analyses stimulantes pour qui s'intéresse aux rapports entre littérature et politique dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

[STÉPHANE ARTHUR]

*Voyages pittoresques et romantiques: littérature et patrimoine dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, G. Zaragoza (dir.), «Cahiers d'études nodiéristes», 5, 2018-1, Paris, Classiques Garnier, 2018, 186 pp.

Cette livraison regroupe les actes d'un colloque organisé dans le cadre de l'exposition *Charles Nodier et les "Voyages pittoresques"* (Paris, Musée de la vie romantique, octobre 2014-janvier 2015). Aux dix-neuviémistes qui n'ont pas encore eu le bonheur de visiter en détail le monument conçu par Taylor, Nodier et Dauzats (19 volumes, 1820-1878), elle apportera de riches compléments aux travaux de Juan Plazaola et

de Bruno Foucart. Dans son introduction («Vous avez dit "pittoresque"?» pp. 11-24), Georges Zaragoza suit l'évolution de la notion de «pittoresque» du domaine de l'image à celui de l'écrit, au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Le romantisme transformera le «voyage pittoresque» des jeunes peintres en un genre littéraire dans lequel l'imagination s'effacera au profit du savoir et où l'aspect poétique et sentimental cédera la place à l'ambition archéologique. C'est ce passage que commente Alexandre Bonafos (*De l'archéographie à l'archéologie pittoresques. L'évolution des "Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France"*, pp. 25-50). Dans les premiers volumes (Normandie, 1820 et 1825; Franche-Comté, 1825-1829; Auvergne, 1829-1833), l'esthétique des ruines est progressivement concurrencée par l'inscription de l'histoire et la préoccupation archéologique, conformément aux principes des nouvelles disciplines savantes.

Dans cet ensemble, quelle fut la part de Nodier qui fut un temps le principal collaborateur? G. Zaragoza (*"Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France". L'apport de Nodier*, pp. 57-67), qui mentionne ailleurs cette collaboration (voir pp. 105 sq), en fait l'historique et montre qu'elle s'interrompt avec la publication du volume sur la Franche-Comté, sa région natale. La vision de Nodier, obsédé par l'idée de décadence, est celle d'un artiste ou d'un promeneur qui rend compte de ses émotions, parfois à la manière d'un impressionniste, sensible à ce qui n'est plus, et aussi au pittoresque.

Le prouve l'étude comparée proposée par Sébastien Vacelet (*Les analogies entre la Franche-Comté et l'Écosse dans les "Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France" et d'autres récits de Ch. Nodier*, pp. 69-84). Il s'agit du périple écossais en compagnie de Taylor et du peintre Alphonse de Cailleux, peu après le voyage du trio en Normandie. Dans sa *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse* (décembre 1821), la fabrique du pittoresque et même celle de l'exotisme procède par des analogies entre la réalité écossaise et sa province natale. Dans les deux ouvrages, l'analogie, jusque dans les similitudes toponymiques, permet d'expliquer le rôle du patrimoine architectural et immatériel dans la constitution d'une nation (l'Écosse de William Wallace et de Rob-Roy, la Franche-Comté de Lacuzon, héros local).

Nikol Dziub a choisi ce «contrebandier de l'art» que fut Taylor dans sa mission en Espagne qui aboutit à la constitution du célèbre *Musée espagnol* (*Le voyage en Andalousie du baron Taylor entre histoires et légendes*, pp. 87-101). Dans son *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan* (1826-1832), le voyageur, écrivain et dessinateur Taylor, tout à la passion française pour l'Espagne, privilégie l'esthétique du pittoresque dans le choix des planches et dans le récit, par exemple à propos de la Sierra Morena, des brigands et des contrebandiers. Chez lui, l'Andalousie devient «le pays de la nostalgie, le lieu d'une possible rencontre avec le monde archaïque, mais aussi un réservoir d'œuvres d'art et d'objets artistiques rendus disponibles par la Révolution».

G. Zaragoza revient sur les rapports du pittoresque et du romantisme à propos d'un récit de 1836 attribué à Nodier – la question de la paternité n'est pas tranchée –, qu'on peut rapprocher du premier volume des *Voyages pittoresques* («La Seine et ses bords». *Voyage pittoresque et romantique?*, pp. 103-117).

Si É.-J. Delécluze avait collaboré au grand œuvre de Taylor, il aurait apporté une caution scientifique aux

volumes sur l'Auvergne car il parcourut en 1821 cette province, animé par un intérêt quasi exclusif pour les paysages volcaniques. En témoignent les dessins fort précis que révèle le travail collectif de la géographe, Mauricette Fournier, de l'historienne de l'art Annie Regond et du volcanologue Pierre Boivin (*Le "Voyage en Auvergne" d'Étienne-Jean Delécluze. Paysage volcanique et patrimoine géologique*, pp. 119-134). Dans l'écriture du voyage, la thématique du pittoresque a connu d'autres modalités. C'est le cas de Gautier dont la poétique transpose dans le roman le style de la peinture pour reproduire la réalité extérieure.

Dans la continuité des recherches de J.-Cl. Brunon et de P. Tortonese, Amélia Costa da Silva suit la veine pittoresque dans la description des quatre décors de château qui structurent le roman de 1863 en s'opposant symétriquement (*"Le Capitaine Fracasse" de Théophile Gautier. Une contribution à la thématique du pittoresque littéraire: l'exemple du château*, pp. 135-154). Par ses pléthoriques et superlatives descriptions architecturales, Gautier reconstitue un décor et permet au lecteur d'accéder à un «lieu-spectacle», sans interrompre le mouvement narratif.

Marie-Clémence Régner considère dans le champ du pittoresque un tout autre objet qui acquit difficilement sa place dans le recensement des trésors nationaux (*La maison natale de Corneille (An X-1884). Aspects du pittoresque dans la patrimonialisation*, pp. 155-169). Dans ce cas précis, l'intérêt ne se manifesta que très tardivement. Alors qu'en 1817-1820 l'hermite de Jouy déplore que ce monument de Rouen soit ignoré, les *Voyages pittoresques et romantiques* ne le mentionnent pas, sans doute à cause d'un déficit de pittoresque. La statue du poète par David d'Angers (1834) aura plus d'effet; néanmoins, la renommée de la maison de la rue de la Pie ne s'établira qu'après l'inauguration du musée Pierre Corneille à Petit-Couronne en 1879 et les cérémonies républicaines du bicentenaire en 1884. Alors qu'on avait longtemps jugé son aspect moderne et banal, la maison, désormais «pittoresque», renvoie à l'usage fantasmatique de la «petite» patrie que l'écrivain est censé incarner.

[MICHEL ARROUS]

*Lamartine ou la vie lyrique*, A. Foglia et L. Zimmermann (dir.), Paris, Hermann, 2018, «Cahier Textuel», 154 pp.

La révolution provoquée par l'«homme-lyre», c'est à la fois la réinvention du lyrisme comme résonance intérieure élargie à tous et une pratique de l'écriture qui ne touche pas au vers, classique dans la forme et romantique dans l'inspiration, mais qui est changée par une nouvelle expressivité du sujet. Tels sont les principaux aspects du lyrisme lamartinien qu'envisagent les dix contributeurs.

Chez le sujet lamartinien doué d'un regard qui englobe le monde, l'image prime, qu'elle soit sensible, mémorielle, épiphane ou poétique: le poète voit, pense, rêve et métaphorise. Ces quatre modalités du regard, Dominique Kunz Westerhoff les passe en revue (*Vision, imagination, figuration: le regard lamartinien*, pp. 11-32). Dans les *Méditations*, dès le poème inaugural, et les *Harmonies*, le sujet lamartinien s'abandonne d'abord dans la posture contemplative de celui qui assiste au passage du temps, puis il connaît une «tase réflexive», celle du regard philosophique actif. De spectateur sensible au pittoresque, le poète devient voyant ou a des visions divinatoires.

Préoccupé par le son plutôt que par l'image, Jean-Patrice Courtois délaisse la prosodie personnelle («pas très personnelle d'ailleurs, sauf exception rarissime») pour le poète du son qu'est Lamartine, et donc pour le rapport entre poésie et musique, la musique du sentiment (*Lamartine poète sonore*, pp. 33-47). Dans le cas de Lamartine, le regard rétrospectif de la postérité a été sévère. Si, au début de la III<sup>e</sup> République, le poète qui avait renouvelé l'émotion poétique fut canonisé, il sombra rapidement dans l'oubli, victime de la conspiration du silence. D'où la question: sa poésie était-elle vide ou géniale?

Dans *Lamartine, ou les illusions perdues du romantisme* (pp. 49-65), Alain Vaillant procède à une réévaluation de l'idéalisme lamartinien. Le «miracle» du recueil spiritualiste de 1820 ne doit pas occulter la «grande utopie lamartinienne», c'est-à-dire la «transmutation en beauté sensible de la pensée abstraite» car, comme Lamartine l'a écrit en 1834, «la poésie sera la raison chantée». Chargé d'une forte dose de narcissisme, l'idéalisme lamartinien n'était pas sans risque. Canonisé par la III<sup>e</sup> République, Lamartine devint le poète romantique par excellence, avant de sombrer dans l'oubli. De l'idéalisme esthétique lamartinien, que reste-t-il pour le lecteur d'aujourd'hui? Une poésie «géniale, à sa manière inaugurale, parce que vide». Le lyrisme n'est pas seulement une façon de parler de soi, c'est aussi une pensée politique «fondée sur l'humanité et l'harmonie des cœurs», qui vise à changer le monde.

«Vivre une vie lyrique», ce n'est pas ignorer les conditions matérielles et morales, c'est aussi participer à la critique sociale. Dominique Dupart réexamine le procès intenté aux poètes et particulièrement au lyrisme dégradé en sentimentalisme (*Le rouet est silencieux dans la vallée*). *Lamartine, Flaubert, Proudhon et Marx*, pp. 67-79). Après Flaubert qui n'avait pas épargné la phraséologie lamartinienne, Proudhon et Marx (ce dernier vise plus Sue que Lamartine) ont accusé après l'échec de la révolution de 1848 la littérature lyrique, en l'occurrence les poèmes et les discours de Lamartine, de ne pas être «à la hauteur du réel social», de ne pas dire ce qui est.

Sarga Moussa s'éloigne à peine de la vie lyrique pour montrer, d'un point de vue stylistique et rhétorique, comment le voyageur et l'orateur défendent une cause humanitaire en stimulant l'empathie du lecteur pour les Abyssiniennes exposées dans le bazar de Constantinople et pour dénoncer le caractère inacceptable de l'esclavage (*La scène du marché aux esclaves dans le "Voyage en Orient" et dans un discours politique de Lamartine en 1835*, pp. 81-90).

Esther Pinon revient au recueil fondateur du lyrisme romantique (*Lueurs du doute dans les "Méditations poétiques"*, pp. 91-106). L'inquiétude spirituelle du siècle est annoncée dès les premiers vers du poème liminaire («L'Isolément») qui évoquent la fin du jour, de la vie et de l'espérance. S'il arrive qu'on passe de l'ombre à la lumière, du doute à la foi («Hymne au soleil»), le cheminement n'est pas rectiligne et dans nombre de poèmes («L'Homme», «Philosophie», «Dieu») le doute s'épaissit bien qu'on prétende le combattre. Mais «moins qu'une croyance, les *Méditations* disent une espérance» («La Prière»).

Claude Mauron s'intéresse à la problématique de l'ange avant le grand poème épique de 1838 (*Les anges des "Méditations"*, pp. 107-120). Dans l'édition originale les anges sont présents dans huit pièces sur vingt-quatre, qu'il s'agisse d'une simple évocation des messagers de Dieu, du thème de l'ange gardien (fonc-

tion assignée à l'angélique femme aimée et à la femme morte), de la chute d'un ange vers l'enfer et le mal, ou de la remontée éventuelle vers le paradis et Dieu dans «L'Homme». Dans les *Nouvelles Méditations*, même proportion (neuf pièces sur vingt-six mentionnent des anges), mais «il s'agit désormais moins de protection que d'amour», par exemple avec l'archange Ithurriel («L'Ange», fragment «rescapé» de *Clovis*), avant les réincarnations expiatoires de l'ange déchu dans *Les Visions*, autre projet qui n'aboutira pas. Le parcours vers la rédemption s'achèvera avec «l'homme-Jocelyn».

Au lieu de revenir au fameux événement littéraire de 1820 et à la «fable d'Elvire», Pierre Loubier saisit le recueil dans sa durée, de 1819 à 1849 (*Lamartine et la jeune morte (histoire d'une méditation infinie)*, pp. 125-139). Des premières *Méditations* à l'édition de 1849, le travail du deuil progresse: on suit une série de deuils féminins, et l'on décele dans l'élégie à la fois érotique et funèbre la présence fantasmagique de la jeune morte.

Cette «image-trace» qui renvoie au sentiment de perte éprouvé dans la séparation amoureuse et libidinale, Sylvain Ledda la retrouve, des *Méditations* aux *Harmonies*, avec la réappropriation des *topoi* macabres, essentiellement le motif du tombeau et la déploration funèbre («Une pierre, petite, étroite...» *Notes sur les tombeaux dans la poésie de Lamartine*, pp. 141-157). Sacrés et vénérés, et en même temps vision d'horreur, les tombeaux sont l'allégorie de la destinée humaine; leur évocation ou leur contemplation provoque un retour sur soi et le dialogue avec les morts.

Sans négliger l'intrication du poétique et du politique, ces pages témoignent d'abord de la vitalité des recherches consacrées à Lamartine ainsi qu'à sa présence, ce dont témoigne «Jocelyn», chaman, poème jubilatoire de Sophie Loizeau (pp. 121-123); ensuite elles permettent d'apprécier plus justement la révolution opérée par les *Méditations poétiques*. Souvent taxé d'inconsistance, le lyrisme lamartinien est bien, comme le disent à juste titre Aurélie Foglia et Laurent Zimmermann, une «réévaluation de la vie, singulière et collective».

[MICHEL ARROUS]

Camille Noé Marcoux, *Victor Rodde, L'enragé du «Bon Sens» (1792-1835)*, Bassac, Plein Chant, 2018, 283 pp.

C'est le trop bref parcours d'un défenseur des libertés publiques, particulièrement de la liberté de la presse, que Camille Noé Marcoux s'est proposé de retracer en enrichissant le canevas de la *Biographie des hommes du jour*. Heureuse idée car si Jean-François Victor Rodde, fondateur du «Bon Sens» avec Cauchois-Lemaire (mais aussi avec l'ancien secrétaire de rédaction du *Globe* J. Barthélemy Saint-Hilaire, non mentionné) n'est pas un inconnu pour les historiens de la presse du premier dix-neuvième siècle, ce républicain impétueux et courageux mérite de sortir de l'oubli. L'essentiel de ce petit ouvrage illustré de lithographies choisies dans «La Caricature», «Le Charivari» et «L'Association mutuelle» est consacré à la lutte de Rodde contre l'autoritarisme et l'arbitraire du pouvoir, d'octobre 1832 à août 1834, ponctuée de moments spectaculaires comme les événements dramatiques de février 1834 sur la place de la Bourse cernée par les sergents de ville et les trop fameux «assommeurs».

La première partie évoque la jeunesse jusqu'alors mal connue de Rodde et ses premiers combats en Auvergne. La phase provinciale s'achève en août 1830,

quand Rodde arrive à Paris en tant que député de la garde nationale de Clermont-Ferrand où il a dirigé l'éviction du préfet. Son mandat et ce petit exploit lui valent un entretien avec Louis-Philippe auprès duquel il plaide la cause des vignerons du Velay. Il se dit «entièrement conquis à la royauté-citoyenne» et tire aussitôt profit de son activisme en devenant receveur des finances à Ambert, place qu'il perdra pour avoir soutenu un candidat de l'opposition républicaine aux législatives d'octobre 1830. Débute alors à Paris sa carrière de journaliste politique marquée par la fondation du «Bon Sens, journal populaire de l'opposition constitutionnelle» (en 1837, «journal de la démocratie»), soutenu par les ténors de l'opposition républicaine. La fondation de ce journal à bon marché – un puis deux sous, avant même que Girardin ne lance «La Presse» – aurait pu être aisément plus documentée.

Dans la deuxième partie, les récits fort vivants et détaillés de ses combats, par exemple dans l'affaire du «déficit» Kessner en 1833, ou contre les décrets Giquet et les commissaires chargés de leur application, ainsi que celui de ses aventures judiciaires, permettent d'apprécier son rôle dans le paysage médiatique de l'époque (en 1834, le tirage dépasse les 50 000 exemplaires). Après sa mort et le départ de son successeur Louis Blanc, et suite à un changement de ligne éditoriale, le journal disparut au printemps 1839. Figure en annexe un choix d'écrits politiques de Rodde qui illustre la rigueur et la verve de ses argumentations, entre autres «Notre République» de mai 1833, ou «Qu'est-ce qu'un prolétaire?» de juillet 1834. À ce spicècle s'ajoutent la liste des 441 souscripteurs de 1832 et les témoignages d'Alexandre Dumas, de Cauchois-Lemaire et de Louis Blanc sur le courage civique d'un journaliste qui sut payer de sa personne.

[MICHEL ARROUS]

Rodolphe Töppfer, *Correspondance complète*, éditée et annotée par J. Droin, avec le concours de D. Buysens et de J.-D. Candaux, t. VIII (et dernier), 16 août 1844-8 mai 1846, Genève, Droz, 2016, 543 pp.

Ce huitième et dernier tome de la *Correspondance* de Rodolphe Töppfer a été préparé jusqu'à son décès par son initiateur Jacques Droin, que publient pour l'avoir aidé et complété Danielle Buysens et Jean-Daniel Candaux. Les deux ultimes années du fondateur de la bande dessinée le voient multiplier vainement les cures à Vichy, mais ne pas cesser pour autant d'entretenir d'abondants échanges avec ses multiples correspondants, attestant la richesse de vie politique et sociale, académique et artistique, de ce brillant esprit.

À Paris paraissent chez son cousin Jacques-Julien Dubochet ses *Nouvelles genevoises illustrées*, à Genève son *Histoire d'Albert* et son *Essai de physiognomonie*. Töppfer ne verra pas sortir le second volume de ses *Voyages*, mais délivre son *Histoire de M. Cryptogame*, dont les dessins sont reproduits par Cham, et fournit à «L'Illustration» son roman *Rosa et Gertrude*. Les lettres échangées à ces intentions sont parfois ornées de dessins typiques de sa maestria à saisir d'un trait un personnage ou une situation, comme le montre en couverture l'autoportrait que ses éditeurs ont eu la bonne idée de donner comme une signature de cet ultime volume de leur immense travail depuis 2002.

[LISE SABOURIN]

Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, A. Déruelle (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, «Didact. Concours», 262 pp.

La présence du *Cousin Pons* au programme de l'agrégation de lettres, en 2018, a relancé la dynamique des études balzacienne autour de ce roman relativement délaissé par la critique, écrasé par la verve sensuelle de *La Cousine Bette* publié la même année. Ce recueil, destiné aux agrégatifs, condense une part importante des réflexions posées par une œuvre polymorphe, dont l'ambiguïté est à la mesure des contradictions de Balzac au crépuscule de sa vie.

Aude Déruelle ouvre la réflexion en évoquant un certain assèchement de la veine romanesque en ce récit tardif, tandis que la Monarchie de Juillet vit quasiment ses dernières heures. Si roman de la mort il y a, ce n'est cependant pas à la mort du roman que nous assistons, et c'est à souligner ces mutations du schéma balzacien que s'attache l'ensemble de l'étude.

La première partie, «Une poétique romanesque de la maturité», en explore le fonctionnement. C'est d'abord la constitution de personnages qui retient l'attention de Jacques-David Ebguay («*Le Cousin Pons*»: *identification d'un personnage*, pp. 15-36). Il étudie pour ce faire la manière dont Pons s'intègre au dispositif fictionnel, sa désindividualisation et son déni de particularité au sein du récit, qui font de lui un être discordant, en contresens permanent. Mireille Labouret (*Le personnel du roman: une collection de types?*, pp. 37-49) s'attelle à la question matricielle du type balzacien, pour en étudier l'évolution dans ce roman. En relevant le caractère emblématique de certains personnages, l'hybridité typologique de Pons et la présence flamboyante de la collection d'objets d'art, renvoyant l'ensemble du personnel romanesque à sa stérilité, elle conclut à l'absence de stabilité des images et valeurs. La problématique des valeurs est derechef abordée par Christèle Couleau (*Des paroles «à triple dard»: les discordances du discours auctorial*, pp. 51-65). La critique analyse la manière dont Balzac met en place une conversation avec le lecteur, qui génère un brouillage du sens en ménageant des ruptures de ton et des jeux identitaires de l'écrivain, dans un esprit de flottement emblématique de cette ère de l'*homo duplex*. Kathia Hyunh (*Le romanesque du rien*, pp. 67-80) prolonge l'étude de cette écriture du paradoxe, en montrant que *Le Cousin Pons* puise ses enjeux dans des personnages et situations de peu d'importance, contrairement aux effets spectaculaires plébiscités par le roman-feuilleton. Toute la force de cette œuvre consiste à repenser les codes de lecture, et à redéfinir le romanesque par la puissance dramatique des riens. C'est ensuite la question très attendue du comique qui retient l'attention d'Alain Vaillant (*L'art du «comique qui ne fait [plus] rire»*, pp. 81-100). La surenchère humoristique qui s'exprime dans *Le Cousin Pons* est analysée en référence avec le goût contemporain de la dérision et l'explosion récente de la caricature. Loin d'être anodine, cette hilarité drolatique se transforme en gangrène qui porte la mort de l'œuvre et du projet balzacien. Éric Bordas («*Un mot fera comprendre*». *Sur un aspect de la poétique (lexicale) de l'énergie chez Balzac*, pp. 101-113) repense quant à lui la problématique de l'énergie à travers une étude lexicale. Constatant l'importance donnée au mot comme unité de la représentation et de la signification, il s'intéresse à la désignation autonymique et à la sémio-dynamique du romanesque dans cette comédie des mots, pour montrer qu'ils

incarnent une forme vive d'unité dans un monde disparate. La conclusion de ce premier axe revient à Thomas Conrad (*Réseaux et séries: "Le Cousin Pons" dans "La Comédie humaine"*, pp. 115-126). L'étude des deux modes de construction balzaciens – la mise en série et le retour des personnages – révèle la montée en puissance de la bourgeoisie, sa collusion avec la noblesse et la généralisation de l'ambition. Véritable caisse de résonance, *Le Cousin Pons* manifeste ainsi un point de vue rétrospectif sur l'ensemble du cycle de *La Comédie humaine*.

La mise en évidence de ces valeurs triomphantes ouvre naturellement la voie à la deuxième grande partie de ce recueil, «Le roman du présent». Gérard Gengembre (*Un roman de la Monarchie de Juillet*, pp. 129-149) éclaire la disqualification de l'après 1830 opérée par *Le Cousin Pons*, à travers le jeu des discours et des digressions. L'exacerbation des passions et la convergence dans l'ambition, qui fédèrent toutes les classes sociales, ont fragilisé jusqu'à la notion de famille, pilier de la pensée balzacienne. Dans une perspective comparable, Alexandre Péraud (*Les régimes désordonnés de l'échange*, pp. 151-165) révèle l'hystérisation, dans *Le Cousin Pons*, des régimes de la circulation et de l'échange mis en place dans l'ensemble de *La Comédie humaine*. Le tropisme créancier auquel obéissent les personnages instaure une logique parasitaire qui corrompt même les plus purs. Laélia Véron (*Le réalisme langagier*, pp. 167-182) porte son regard sur la diversité des idiomes, mais aussi leur porosité puisque tous convergent *in fine* dans le langage de la ruse et de la combinaison. S'il est un instrument de domination sociale, le romancier le convertit en instance créatrice dont témoigne la forte présence du parler populaire. Vincent Bierce (*Les croyances: la «bonne foi» contre le «système des incrédules»*, pp. 183-194) clôt ce chapitre en abordant la question religieuse. Prenant acte de la crise de la spiritualité dans la société postrévolutionnaire, *Le Cousin Pons* est marqué par un déclin de la religion auquel répond la prolifération des croyances (superstition, divination). L'ironie narrative consacre le règne de l'incrédulité, dans une ère qui a aboli toute unité.

La troisième partie du recueil se concentre sur un enjeu singulier du *Cousin Pons*: «Le roman de la collection». Roland Le Huenen (*De l'art et de la collection*, pp. 197-208) dégage les grandes lignes de force balzaciennes du discours sur l'art et de la définition de l'artiste, en tension avec le statut de collectionneur. Il analyse à cette fin les spécificités du modèle de la collection d'objets d'art, ainsi que son fonctionnement au sein du roman. Dominique Pety (*La mise en scène de la collection et le règne des amateurs*, pp. 209-224) montre quant à lui que la description de ces objets est toujours subordonnée à l'intrigue narrative, contrairement aux romans à visée encyclopédique de Flaubert et Huysmans. Dans ce modèle encore en germe, la sociabilité construite autour des œuvres d'art relève d'une logique de la conversation et non du discours savant. Michel Charpy (*Le temps en provision: Pons et l'économie de la curiosité dans le Paris des années 1840*, pp. 225-248) termine cet itinéraire en explorant les mutations dont *Le Cousin Pons* se fait témoin, dans ce moment-charnière où, en face des nouveaux produits de l'industrie, l'objet démodé peut redevenir au goût du jour. Au côté du collectionneur désintéressé, voyant inconnu à l'écart des fluctuations de la mode, s'annonce la figure du parvenu investissant le monde de la curiosité.

Par la diversité de ses points de vue et des thèmes abordés, ce recueil apporte un riche éclairage sur un

roman jusqu'alors relégué au second plan dans l'édifice balzacien. La bibliographie sélective aidera l'agregatif à se repérer opportunément parmi les nombreux travaux publiés sur *La Comédie humaine*, et l'amateur comme le spécialiste trouveront dans ces études matière à alimenter leur connaissance d'un romancier visionnaire, peintre sans concession de la comédie sociale.

[CÉLINE DUVERNE]

Aldo Padovano, *Honoré de Balzac vittima a Genova di un odioso raggiro, in Alla scoperta dei segreti perduti di Genova. Curiosità, misteri e aneddoti di una città che non smette mai di stupire*, Roma, Newton Compton editori, 2017, «Quest'Italia», pp. 13-38.

I segreti, o presunti tali, di cui si parla nel titolo di questo volume e che, nel primo capitolo, riguardano le fatali illusioni perdute maturate da Balzac durante il suo soggiorno a Genova nell'aprile del 1837 (ci riferiamo ai fallimentari progetti di sfruttamento delle miniere argentifere sarde) sono ampiamente noti. L'A. ricostruisce in questo saggio il quadro dei luoghi e degli incontri che hanno visto come protagonista lo scrittore francese nel corso della sua permanenza nel capoluogo ligure e che troveranno la loro trasfigurazione letteraria in un romanzo, in particolare: *Honorine*, scritto e pubblicato nel 1843. In quest'opera vengono rappresentati, come «deux français déguisés en Gênois», i marchesi Giancarlo Di Negro, il quale, nonostante la cordialità con cui accolse il romanziere, non esitò a farne un pungente ritratto nelle sue satire epigrammatiche, e Damaso Pareto. L'ultima parte del capitolo è dedicata alla rievocazione della cosiddetta «avventura sarda» di Balzac e del suo fatale incontro con il commerciante genovese Giuseppe Pezzi, con il quale lo scrittore si accordò in un primo momento per concretizzare l'idea fissa di sfruttamento minerario in Sardegna per poi rendersi conto, ovviamente troppo tardi, di essere stato irrimediabilmente e tragicamente beffato.

[MARCO STUPAZZONI]

Susi Pietri, «Riens». *I paradigmi della moda nell'opera di Balzac, in Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi*, a cura di L. Gentili, P. Oppici, S. Pietri, Macerata, EUM, 2017, «Esperimetro. Collana di studi linguistici e letterari comparati. Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia, Lettere, Filosofia», pp. 181-203.

Nell'imponente e variegata produzione romanzesca e saggistica balzachiana, che comprende non soltanto i testi narrativi (romanzi e racconti) riuniti sotto il titolo di *La Comédie humaine*, ma anche il ricco corpus di saggi, articoli e frammenti ricomposti e inclusi nelle cosiddette *Œuvres diverses*, i paradigmi della moda costituiscono una vera e propria esperienza di senso, le quali, pur affidandosi nella loro manifestazione a dei «riens» apparentemente marginali e insignificanti, generano un processo di conoscenza e di interpretazione della società e dell'individuo nelle loro più intime e oscure sfumature e nei loro più imprevisi significati.

La moda, in Balzac, osserva Susi Pietri in questo suo penetrante studio, è anzitutto «promessa e ricerca di individuazione» (p. 186) che si sottrae ai valori condivisi della moltitudine e che, nella sua valenza estetica di pura autonomia autoreferenziale, trova nella figura del dandy la propria esemplare incarnazione. In Balzac, la moda

consente alla vita di intersecarsi costantemente con l'arte rivelando una apertura conoscitiva più profonda che non esclude affatto, ma che, al contrario, valorizza il pensiero e la scienza. Attraverso l'interrogazione e la descrizione dei più infimi e dei più intimi dettagli, la moda consente allo scrittore di «elaborare dei nuovi principi di visione e di individuazione delle identità emergenti» (p. 191), dando così forma a una rappresentazione del reale (umano e sociale) dove il frammento si collega all'unità del tutto, e in cui le particolarità indiziarie degli effetti si rapportano indissolubilmente al sistema epistemologico delle cause. In altri termini, conclude Susi Pietri, attraverso «questa reiterata, inesausta attività semiotica ante litteram della vestignomie, il romanzo balzachiano si fa lo spazio dell'ingrandimento di ciò che sembrerebbe infinitamente piccolo, del radicale rovesciamento di prospettiva secondo il quale sono ormai l'infimo e il labile a detenere il senso del generale – in cui l'esplorazione di nuove forme della scrittura romanzenca si allea alla conquista ermeneutica del "segni" della modernità» (p. 203).

[MARCO STUPAZZONI]

*Hugo, textes réunis et présentés par J.-M. Hovasse, "Genesis", 45, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2017, 212 pp.*

Après présentation des enjeux des *Copeaux de Victor Hugo*, brefs, hétérogènes et rayés après usage (en l'occurrence, celui du discours au Sénat sur l'amnistie le 22 mai 1876) par Jean-Marc Hovasse (pp. 17-36) et une réflexion de Pierre-Marc de Biasi sur le fameux codicille de Hugo léguant son fonds à la postérité («Je donne tous mes manuscrits» ou *Les deux corps de l'écrivain*, pp. 37-50), se succèdent sept études.

Chantal Brière examine *Les manuscrits des drames: écrire et dessiner pour la scène* (pp. 51-60): la lecture diachronique (de 1832 à 1843) des plans de scène, des modèles de décor face aux didascalies initiales, confirme la maîtrise graphique croissante de Hugo, mais aussi son souci de contrôler tous les détails scéniques, ce qui inspirera ensuite la décoration de Hauteville House.

Pierre Laforgue regarde de près la nébuleuse «Océan»: *texte, poésie, poème, février 1854* (pp. 61-70): les cinq poèmes, quoique publiés séparément et tardivement, ont bien été composés dans une unité thématique et une forme strophique contraignante, en une genèse contemporaine de *La Fin de Satan* dont ils constituent en quelque sorte une tentative provisoire et compensatoire.

Guy Rosa se penche sur *Deux carnets et une orthographe: genèse, publication et lecture de "William Shakespeare"* (pp. 71-82): les «chapitres» présentés comme détachés, ajoutés à l'édition de 1864 lors de celle de 1937, sont en fait écrits sur le même principe que les trois recueils poétiques antérieurs et révèlent un noyau initial entièrement constitué dès le printemps 1863 sur la situation humaine entre la nature et Dieu.

Delphine Gleizes voit *En marchant, en dessinant. L'inscription du corps en mouvement dans la pratique graphique de Victor Hugo* (pp. 83-98): récits de voyage et carnets avec dessins s'articulent dans l'expérience cinétique d'un pas qui dirige la main, non sans transcrire l'expérience de l'exil.

Jean-Claude Fizaine déchiffre le quatrième texte encore inédit d'enregistrement des premières scènes spiritées de la famille Hugo à Jersey, ce qui permet d'éclairer l'élaboration de leur compte rendu (*Pour*

une étude génétique du "Livre des sables": les révélations du manuscrit Durrieu, pp. 99-111).

Florence Naugrette dévoile, grâce au journal épistolaire en cours d'édition, les révélations de Juliette Drouet sur la genèse de l'œuvre de Hugo (pp. 113-123): «La page sortie de [s]on encrier», comme elle le dit, parle de sa part dans l'inspiration, la documentation, la copie et même la réception des écrits hugoliens.

Alexandrine Achille analyse *La photographie à l'œuvre. Autour du fonds photographique de la maison de Victor Hugo* (pp. 125-136): si Charles est le principal opérateur technique, son père ne manque pas d'y joindre ses expériences graphiques et participe à la réalisation d'albums originaux et d'éditions enrichies, faute d'avoir réussi à accomplir la première édition illustrée de photographie dont ses fils et Vacquerie rêvaient.

Pour finir ce numéro de la "Revue internationale de critique génétique" de l'ITEM, Guy Rosa donne la suite de son entretien sur *Hugo de l'écrit au livre* à Jacques Neefs (pp. 137-148). Yannick Balant présente un inédit, le *Carnet du 16 au 27 février 1874* de Victor Hugo (pp. 149-166). Suivent les habituels «Varia», consacrés ici à Érasme et Calvino, et les «Chroniques» aux *Cahiers* de Cioran, avant les nouvelles annuelles des entrées aux archives de l'IMEC, de la BNF, de la Bibliothèque Jacques Doucet et de l'Institut.

[LISE SABOURIN]

Maxime Prévost, *Alexandre Dumas mythographe et mythologue. L'Aventure extérieure*, Paris, Honoré Champion, 2018, 284 pp.

Dans cet intéressant essai consacré aux romans d'Alexandre Dumas, Maxime Prévost affirme que l'auteur des *Trois Mousquetaires* et du *Comte de Monte-Cristo* crée, avec Athos, Porthos, Aramis et d'Artagnan comme avec Monte-Cristo, des mythes modernes. Il voit dans la postérité de ces personnages, qu'il oppose au manque de reconnaissance dont souffre l'œuvre dumasienne aujourd'hui, un exemple emblématique de la distinction qui s'opère à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle entre le roman de l'«aventure extérieure» et celui de l'«aventure intérieure». Il constate à juste titre qu'en France, contrairement au monde anglo-saxon, cette distinction s'opère au détriment du premier, relégué dans la littérature de jeunesse ou de genre, tandis que le deuxième se voit consacré comme emblématique de la modernité et seul digne de reconnaissance littéraire. Cette hiérarchie des formes romanesques relève d'un jugement de valeur, en partie fondé sur des enjeux de classe; le triomphe de l'aventure intérieure (que Prévost nomme aussi «aventure formelle», «roman sans» ou «roman sur rien», pp. 17-18), sur la «logique mythologique de l'exploit» (p. 261) est à ses yeux celui de Balzac, Flaubert, Proust puis du nouveau roman sur Sand, Sue, Dumas, Lamartine, Michelet mais aussi Hugo – qu'il range parmi les perdants bien que ce dernier ait toujours été reconnu, tant par le public que par la critique. L'auteur soulève ainsi des enjeux importants, dans un intéressant parallèle entre échec esthétique et échec politique (p. 253), soulignant que ce jugement réunit la critique de droite comme de gauche (Philippe Murray, Bourdieu) dans un «éloge constant [...] du désenchantement» (p. 250).

Une bibliographie très riche, ainsi qu'une documentation variée (correspondance, souvenirs) éclairent les extraits mobilisés pour la démonstration. En se fon-

dant sur les travaux de Pierre Brunel, Mircea Eliade, Roger Caillois, Ernst Cassirer, Cornelius Castoriadis et Gilbert Durand, Maxime Prévost définit l'«œuvre mythique» comme une œuvre dont «l'impact concret sur l'opinion publique et l'imaginaire social» a été «immédiat et durable» (pp. 11-12), notamment parce qu'elle répond à des «attentes latentes mais historiquement déterminées» (p. 55). «Mythe laïc», la fiction dumasienne offrirait une réponse matérialiste à des questionnements métaphysiques comme la vie après la mort (pp. 80-90) et se positionnerait également par rapport à des enjeux éthiques ou politiques: qu'est-ce que la noblesse véritable, l'égalité est-elle une abstraction, etc. L'auteur voit dans la censure, en particulier l'amendement Riancey contre le feuilleton en 1850, la preuve que Dumas écrit bien dans une «société qui croit fermement au pouvoir effectif des représentations» (p. 159).

L'ouvrage s'articule autour de la distinction mythographe / mythologue, qui est le second moment conceptuel important. Le «mythographe» selon Maxime Prévost est un auteur qui se sent investi par son œuvre «du pouvoir (et du devoir) de guider l'opinion publique» (pp. 9-10). Sa démonstration s'appuie notamment sur le discours auctorial et la correspondance de Dumas ainsi que sur les témoignages de contemporains (Gautier, Mérimée), dans des pages moins éclairantes sur la réception à grande échelle que sur les sociabilités romantiques.

Dans une première partie consacrée à Monte-Cristo et aux mousquetaires, l'auteur revient sur des éléments qu'il considère constitutifs de leurs mythes respectifs: prison, initiation par l'abbé Faria, évasion et découverte du trésor qui transforment Dantès en surhomme, pour Monte-Cristo; pour les mousquetaires, leur devise et la prouesse toujours renouvelée, en dépit du temps qui passe. Sont également mis en évidence le caractère périphérique de l'amour et le caractère central de l'amitié. La deuxième partie s'appuie sur cinq œuvres très différentes (et difficilement comparables): le cycle révolutionnaire des *Mémoires d'un médecin* (1847-1853), *Isaac Laquedem* (1852), un roman inachevé qui met en scène le Juif errant, les écrits – essentiellement pour la presse – relatant l'aventure garibaldienne autour de 1860 et enfin les *Causeries familiales* (1864). La caractéristique principale des deux derniers selon Maxime Prévost est que Dumas s'y livre à son autpromotion à destination d'un public désormais restreint (p. 238), tandis qu'*Isaac Laquedem* constitue un «cimetière des dieux» anciens et la tétralogie révolutionnaire une réflexion sur les pouvoirs de la fiction. Entre la production mythographique et cette deuxième phase d'écriture, l'auteur considère l'échec électoral de Dumas en 1848 comme un tournant à partir duquel le romancier se consolerait de la fin de son statut de «mythographe» en se faisant «mythologue», c'est-à-dire non plus créateur de mythes mais fin observateur de leur fonctionnement.

Dans la production dumasienne, Maxime Prévost choisit d'isoler *La Femme au collier de velours* et les *Mille et Un Fantômes* (1849). Il perçoit dans ces nouvelles fantastiques un revirement pessimiste de Dumas sur la Révolution, qu'il explique par les journées de juin 1848, sans préciser toutefois s'il s'agit de la Révolution dans son ensemble. Mais il faut rappeler que *Le Chevalier de Maison-Rouge* met en scène dès 1845 une représentation franchement négative de la Terreur, et qu'on trouve dans *Mémoires d'un médecin*, voisinant avec des développements épiques et enthousiastes sur la prise de la Bastille ou la fête des Fédérations,

les mêmes images violentes de la foule révolutionnaire (peuple tigre ou vampire, défilé de têtes coupées) que dans les nouvelles fantastiques. La tension entre l'engagement politique revendiqué de Dumas, pourtant évoqué plusieurs fois, et le caractère apolitique du mythe, aurait gagnée à être examinée, en particulier à propos de la représentation de la Révolution française, dans laquelle l'iconographie fantasmagorique de la Terreur domine les images d'Épinal d'inspiration micheletienne célébrant 1789.

L'auteur conclut son parcours de l'œuvre dumasienne par «la fin de l'héroïsme». Il met en évidence une «dialectique entre l'enchantement et le désenchantement» (p. 259) qui amoindrit la pertinence de la distinction entre roman d'aventure et roman de la modernité: un grand écrivain peut proposer à la fois une «initiation à l'héroïsme» et une «initiation à la modernité», notamment parce qu'il introduit dans l'aventure la possibilité de l'échec. C'est ce qu'ont compris les Anglo-saxons, qui reconnaissent Dumas comme un auteur de premier plan tandis qu'en France il est encore largement délégitimé, en dépit – ou plutôt en raison – de sa popularité: outre le texte bien connu de R.L. Stevenson sur *Le Vicomte de Bragelonne*, l'ouvrage évoque des écrivains comme H.R. Haggard, Conrad ou Wilde, ainsi que les travaux de Joseph Campbell, qu'on lit peu en France.

On regrette cependant l'absence de chapitre consacré précisément à ce qui, aux yeux de Maxime Pré vost, permet d'évaluer la permanence d'un mythe: la postérité de l'œuvre de Dumas est assurée, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, par les suites nombreuses et par les épigones des mousquetaires imaginés par Féval, Rostand ou Zévaco pour une production littéraire qui tend à se sérialiser (voir par exemple les travaux de M. Letourneux et T. Conrad); au XX<sup>e</sup> siècle, le cinéma prend le relais, suivi, plus récemment, par les mangas (*Gankutsuou*, 2004) et les fanfictions qui s'emparent des personnages de Dumas – et permettent, en particulier pour ces dernières, de mesurer la réception contemporaine. L'auteur dit bien qu'ils sont devenus le produit d'une «émancipation transmédiatique» (p. 119) et qu'on sous-estime l'influence de Dumas sur notre représentation du XVII<sup>e</sup> siècle, mais il ne s'y attarde pas alors que les adaptations cinématographiques, même mauvaises, lui donnent raison.

[ISABELLE SAFA]

“Cahiers Mérimée”, 10, Paris, Classiques Garnier, 2018, 194 pp.

Dans le cadre de ses recherches sur la réception des théories archéo-architecturale du premier XIX<sup>e</sup> siècle, Odile Parsis-Barubé a retenu l'exemple de Stendhal qui eut droit de la part de Mérimée à des leçons illustrées sur l'art roman et l'art gothique (*Stendhal et l'archéologie monumentale. L'ombre portée de Mérimée sur "Mémoires d'un touriste"*, pp. 9-39). En bon pédagogue, l'inspecteur général a corrigé les approximations et comblé les ignorances de Stendhal qui a «incorporé» au récit de son voyage en France quelques-unes des conceptions mériméennes sur l'évolution des styles architecturaux. Le novice a tiré parti des publications de Millin, Abel Hugo, Girault de Saint-Fargeau et de Caumont, mais Mérimée est omniprésent, et ce sont ses leçons que l'«apprenant consciencieux» applique (voir en annexe des exemples d'emprunts), bien que Mérimée trouve que ce dernier se fie trop à son imagination.

L'invention de Carmen fait l'objet d'un «petit éclaircissement inédit», inattendu et érudit, de la part de Paul Smith qui se demande d'où vient le personnage (*Mérimée, les tabacs de Strasbourg et Carmen*, pp. 42-59). En avril 1844, l'amateur de cigares qu'était Mérimée fut envoyé en mission à la manufacture de tabacs de Strasbourg, non pour l'inspecter mais pour persuader le ministre de l'Intérieur de revenir sur la décision de démolir l'église de Saint-Étienne dont la Régie avait fait son magasin. Aux prises avec diverses factions, l'Inspecteur général défendra la position de la Commission des Monuments historiques. Finalement, et suite à l'intervention de l'évêque, un «pointu» qui se souciait du patrimoine, l'administration des tabacs préféra déménager. De la manufacture de Strasbourg, où Mérimée a pu voir des cigarières au travail, on saute à celle de Séville, ville où Mérimée séjourna brièvement en 1830. Mais a-t-il vu à l'œuvre les *cigareras*? Est-il possible que le souvenir de Strasbourg ait resurgi en 1845? «Fort ténue», cette hypothèse d'une Carmen «un tout petit peu alsacienne» fut en quelque sorte confortée en 2016 par une performance de *Carmen* dans les locaux désaffectés de la manufacture de Strasbourg.

Le compte rendu par Mérimée de l'exposition de 1853 ayant été rarement étudié, Christophe Longbois-Canil examine ses caractéristiques (*Mérimée critique d'art. Le Salon de 1853*, pp. 65-82). Le salonnier s'est limité aux artistes qui l'intéressaient (Rosa Bonheur, Troyon, Hébert, Winterhalter, Delacroix, Chassériau, et Frémiet, sculpteur dont le réalisme le gêne). Préoccupé par l'évolution de la peinture, Mérimée, comme d'autres critiques d'ailleurs, considère qu'il y a désormais deux écoles: la Fantaisie et le Réalisme. À ses yeux, elles ont en commun une exécution lâchée et témoignent d'un égarement qu'il faut corriger par une réforme de l'enseignement des beaux-arts. On comprend pourquoi ce partisan d'une esthétique normative eut un haut-le-cœur devant *Les Baigneuses* de Courbet, où il ne voit que trivialité ou vulgarité. La dernière partie de son Salon – à propos d'une composition de Gérôme – est plutôt une digression qui se transforme en une savante étude sur les arts décoratifs et la production industrielle française.

La question des sources ou, mieux, du texte-source, revient avec Rondino, ce «brigand sublime» dont Stendhal avait raconté les aventures. Mérimée a un peu modifié les données (ajouts de détails, suppression d'éléments jugés redondants, dramatisation), ce que n'apprécia pas Stendhal. De ces deux récits, Damien-Henri Pageaux donne une lecture croisée (*“Histoire de Rondino”, nouvelle à quatre mains*, pp. 83-96) et met en évidence l'esthétique mériméenne du récit court où poindrait une nuance d'ironie à l'égard de l'auteur d'*Hernani*.

Dans la transposition, cette fois de la nouvelle à l'opéra, Christine Rodriguez observe le fonctionnement d'une «petite lexie apparemment bien anodine» («Là-bas», *lieux mythiques dans “Carmen” de Bizet*, pp. 97-109). Alors que Mérimée nomme précisément les lieux, dans le livret l'expression adverbiale les mentionne d'une manière indéterminée. Plutôt qu'une simplification lexicale ou une faiblesse, cette expression est un trait de style propre au théâtre lyrique où les auteurs du livret pratiquent le «floutage poétique de la référence». La même appellation vague désigne trois espaces imaginaires: le pays perdu (la Navarre, terre natale de José), le pays de Bohême (territoire de Carmen), la terre promise et dernière version du «là-bas» (l'Amérique).

Dans la socialité littéraire et culturelle parisienne au XIX<sup>e</sup> siècle, Magali Charrière a enquêté sur un écrivain-

journaliste connu et répandu, le bibliophile Jacob, sur lequel elle apporte de nouvelles informations qui complètent sensiblement le petit livre de Paule Adamy. Qu'en est-il de la relation entre *Prosper Mérimée et Paul Lacroix* (pp. 111-130)? Les points communs ne manquent pas, mais on ignore si les deux hommes se sont fréquentés sous la Restauration. Après 1830, à la différence de celle de Mérimée, la carrière de ce second couteau n'évolue pas, d'où sa «position courtisane» à l'égard de Mérimée. P. Lacroix n'obtient aucun poste dans une bibliothèque parisienne (il ne deviendra conservateur de l'Arsenal qu'en 1855). Ce défenseur du vieux Paris et de l'intégrité des monuments anciens parviendra en 1836 et non sans efforts au Comité des chroniques, puis il sera admis en 1848 à la Commission des monuments historiques dont Mérimée fut le vice-président de 1839 à sa mort. À la suite d'un remaniement, Lacroix en sera exclu en 1860. Il tentera d'y revenir en 1863, vainement, malgré l'intervention promise par Mérimée. C'est peut-être pour se ménager les grâces du vice-président que Lacroix travailla à la notice sur Léonor Mérimée pour la *Biographie Michaud*, notice pour laquelle Mérimée lui communiqua des renseignements. Autres traces d'une collaboration: Mérimée a rédigé le chapitre «Architecture militaire» (remaniement d'un texte de 1843) dans le tome 5 de la somme dirigée par Lacroix et Seré, *Le Moyen Âge et la Renaissance* (1848-1851); en 1858, Mérimée qui prépare son rapport sur la réorganisation de la Bibliothèque impériale, consulte le conservateur de l'Arsenal; enfin, détail plaisant, dans l'affaire Libri on retrouve les deux hommes du même côté, mais pour des raisons différentes car le bibliophile Jacob a trempé dans les malversations du fameux voleur et faussaire. On lui reconnaît aussi le mérite d'avoir conservé deux dessins de Mérimée lequel, à la différence de Balzac qui malmena Lacroix, se montra indifférent.

Dans la section «Correspondance», Jean Canavaggio publie et commente *Une lettre de Mérimée à Mignet. 21 juillet 1843* (pp. 138-145) qui est un complément à l'étude sur *Philippe II et Don Carlos*. Cette lettre, ignorée des mériméistes – elle figure dans la thèse d'Yvonne Kniebier (1970) – est réapparue dans une vente récente. Lors de la préparation des journées du Patrimoine de 2017, Marie Galvez a retrouvé *Une lettre de Mérimée au Dr William Whewell. 19 octobre 1857* (pp. 147-151): Mérimée recommande Henri Labrousse, l'architecte de la Bibliothèque impériale, qui souhaite étudier les transformations du British Museum, au directeur du Trinity College de Cambridge.

La livraison comprend aussi une bibliographie non analytique établie avec compléments par Xavier Bourdenet pour les années 1992, 1997, 1999, 2006, 2009, 2012, 2015, 2016 (pp. 163-167), et une «Bibliographie de la critique sur l'œuvre et les activités de Mérimée dans les domaines de l'art et de l'archéologie» de 1934 à 2016, par Alexandre Bonafos (pp. 170-190).

[MICHEL ARROUS]

Eugène Sue, *Correspondance*, t. III (1846-mai 1850), J.-P. Galvan (ed.), Paris, Honoré Champion, 2016, 889 pp.

Eugène Sue quitte en 1846 la capitale pour le Loiret, dans la ferme des Bordes à Lailly, après le succès des *Mystères de Paris*. C'est pour lui le bonheur de pratiquer l'horticulture dans ses serres, mais aussi de poursuivre l'écriture de ses romans fouriéristes au calme:

*Martin l'enfant trouvé* et *Les Sept Péchés capitaux*. Candidat malheureux aux élections nées de la révolution de février 1848, il mène la lutte par ses écrits en diffusant les idées socialistes, par des brochures comme en distribuant un journal gratuit à Beaujency. Il a entamé aussi l'écriture des *Mystères du peuple*, l'épopée prolétarienne qui va l'occuper durant huit années, alors qu'élus député en avril 1850, il va revenir siéger sur les bancs de la Montagne au nom du conclave républicain.

Les lettres aux destinataires multiples (voir l'index des correspondants) qui composent ce tome III attestent la continuité de la relation de Sue avec ses lecteurs, abonnés des feuilletons, militants politiques, admirateurs et solliciteurs. Émergent quelques épistoliers plus récurrents (l'orfèvre Froment-Meurice, le journaliste Édouard Pagnerre, le libraire-éditeur Pétiot, l'éditeur de musique Eugène Troupenas) ou plus célèbres (Alphonse Esquiro, le père Enfantin, Louise Colet, Delphine et Émile de Girardin, Marianne de Lamartine, Alphonse Karr, Charles Dickens, Victor Considérant, George Sand, Proudhon, Arago). Jean-Pierre Galvan, dans son introduction (pp. 7-14) et par son annotation, rend donc perceptible grâce à cette édition de la *Correspondance* le cheminement de la pensée politique de Sue tout en montrant son évolution de romancier.

[LISE SABOURIN]

Marie de Flavigny, comtesse d'Agout, *Correspondance générale*, t. V: mai 1844-1846, édition établie et annotée par Ch.F. Dupêchez, Paris, Honoré Champion, 2017, 777 pp.

Charles Dupêchez poursuit sa publication de la *Correspondance* de Marie d'Agout avec un cinquième tome, consacré à la période suivant immédiatement la rupture avec Liszt, quand la comtesse retourne en mai 1844 dans le château familial tourangeau. Mais déçu de l'accueil qui lui est réservé (la séparation n'effaçant pas le scandale originel bien au contraire, gênant plutôt sa parentèle en abolissant ce qui était devenu effectif), elle revient vite à Paris et reprend sa vie littéraire, non sans connaître des moments dépressifs. C'est que les nouvelles qu'elle suit toujours sur la carrière du grand musicien ne font qu'augmenter sa peine, avant d'atteindre même en elle la maternité puisque, désavouant leur convention, Liszt finit par la priver de ses trois enfants en les confiant à sa propre mère. La loi lui étant défavorable pour non-reconnaissance à leur naissance, Marie d'Agout ne peut que récriminer sans rien obtenir, cherchant par ailleurs quelque atténuation en renouant avec sa fille légitime Claire, avec laquelle elle correspond faute de pouvoir la voir selon l'interdit marital.

C'est donc du côté de la littérature qu'elle trouve quelque compensation, en publiant d'abord son roman *Nélida* à la «Revue indépendante» (les négociations avec Buloz à la «Revue des deux mondes» ayant trop traîné) en février 1846, puis son *Essai sur la liberté*, un ouvrage de maximes et de réflexions dans la tradition moraliste. La critique sur les écrivains allemands nourrit également cette germaniste accomplie, prenant ainsi le relais de Mme de Staël pour faire connaître au public français Bettina von Arnim, Auguste von Platen, Ferdinand Freiligrath, Heinrich Heine et Joannes Ronge. Marie d'Agout mène, malgré ses déménagements fréquents, une vie de salon, recevant hommes de lettres et artistes, étrangers de passage venus de toute l'Europe. Elle partage aussi ses émois et ses réflexions avec de nouvelles relations, telle l'enjouée Hortense Allart,



comme avec ses anciens amis, son cher Alfred de Vigny, le fidèle Henri Lehmann, le dévoué Louis de Rouchaud qui l'aide à mettre en valeur ses publications dans les milieux critiques toujours prompts aux petites querelles de personnes plus qu'à l'appréciation des grands idéaux. Comme le souligne l'introduction (pp. 9-14), le foisonnement de billets reçus atteste la vivacité de cette vie intellectuelle de la monarchie de Juillet où revient s'insérer celle qui signe aussi Daniel Stern et se convertit peu à peu, à l'exemple de Sand, au républicanisme par admiration pour Lamartine.

[LISE SABOURIN]

Gerard de Nerval, *Léo Burckart (1838-1839)*, textes établis, présentés et annotés par S. Lécuyer, Paris, Honoré Champion, 2018, 624 pp.

Sylvie Lécuyer délivre dans ce volume l'édition simultanée du texte de *Léo Burckart* remis par Nerval à la censure en 1838 (l'exemplaire conservé aux Archives nationales) et de celui publié en 1839 chez Barba, dont elle commente les remaniements dans son introduction (pp. 13-76). C'est que la genèse de ce drame fut assez complexe. L'idée en était venue à Nerval dès 1837 qui avait proposé à Dumas père de l'écrire avec lui, afin de donner à l'arrangement dramatique des scènes et à l'exécution du dialogue toute sa compétence habituelle. La collaboration devait rester anonyme, la conception et le scénario d'ensemble relevant bien seulement de l'imagination de Gérard. Aussi lors de leur périple parallèle en Allemagne en 1838, les deux amis, qui rivalisaient d'*Impressions de voyage*, l'un à la "Revue de Paris", l'autre au "Messager", se donnèrent-ils plusieurs rendez-vous manqués avant de se rejoindre pour une grande semaine à Francfort: ils travaillèrent effectivement, Dumas rédigeant les trois premiers actes, Nerval les trois suivants, mais sans parvenir à combler les attentes du concepteur. Nerval remania donc le tout, laissant à peine deux cents lignes de Dumas, tout en se voyant refuser le drame par Anténor Joly au théâtre de la Renaissance. Aussi le corrigea-t-il encore en une totale refonte pour Harel au théâtre de la Porte Saint-Martin où il fut finalement créé le 16 avril 1839.

Ce projet correspondait chez Nerval à une profonde imprégnation germanique, commencée dès l'enfance par les fonctions de son père à la Grande Armée de 1808 à 1814, manifestée dès la jeunesse par sa propre traduction de l'*Ur-Faust* de Goethe, puis des ballades de Schiller et de Bürger. En 1830 paraissent aussi chez Laurentie ses *Poésies allemandes*, dont un deuxième volume promis aurait sans doute contenu les chants patriotiques de Körner qui ne sont pas étrangers à la matière du drame à venir. Entretemps Saint-Marc Girardin a renouvelé l'enthousiasme de Gérard par la publication de son cours de *Notions politiques et littéraires sur l'Allemagne* en 1835. Toute cette «matière» intériorisée, Nerval l'exprime donc par l'utopie politique de son héros Léo Burckart, confronté, du fait des fonctions que lui a conférées le prince de Saxe, à la sordide réalité du pouvoir. Ce professeur destitué pour ses idées subversives doit d'abord réprimer un chahut étudiant dans une auberge puisque désormais il incarne la loi, puis se voit désavoué par son prince des propos francs et honnêtes qu'il a tenus pour le servir au Congrès de Carlsbad. On comprend que, revenu dans son cabinet de travail, il médite amèrement sur la perte de ses idéaux, obligé qu'il est de recourir à des procédés de basse politique, d'autant qu'il se sent supplanté

dans l'amour de sa Catherine par son ami Frantz, impliqué dans les événements qu'il doit réprimer, sans vouloir pourtant exécuter le conjuré qui, après l'avoir provoqué en duel, choisit le suicide.

Ce duo correspond aussi assurément à quelque investissement affectif du dramaturge, relevé d'ailleurs par Janin dès sa réception: Léo incarne bien ce rêve altruiste blessé par la réalité qui fit réfléchir Nerval sur la relativité de l'aristocratie de la pensée face à la noblesse de naissance; Frantz a comme lui la hantise du passé, le mal-être existentiel de la génération de 1830, le goût d'amour désincarné d'un Werther mélancolique. Mais, masquant ces sources trop intimes, Nerval a situé historiquement son action en 1819, au moment où la Confédération germanique, succédant à celle du Rhin imposée par Napoléon en 1806, tout aussi contestée par une population frustrée dans ses aspirations à la liberté sous la mainmise autrichienne. L'enthousiasme national chanté par Körner, notamment dans sa «Chasse guerrière de Lutzow», s'en est trouvé excité au point d'expliquer l'assassinat de Kotzebue le 23 mars 1819 par l'étudiant d'Iéna Carl Sand, suscitant la réaction des gouvernants au Congrès de Carlsbad le 4 août suivant. On comprend que le tribunal secret présenté à l'acte IV du drame, inspiré de celui de la Sainte-Vehme, ait pu faire craindre à la censure les réactions du public, devant ce qui rappelle fortement le rituel d'une «vente de charbonnerie». Nerval dut rencontrer le ministre Montalivet qui donna le feu vert aux répétitions en cours, tout en lui prédisant le risque d'être suspendu pour scandale.

En fait, il n'en fut rien, vingt-neuf représentations suivirent, au succès mitigé, mais sous les éloges d'une critique qui sut reconnaître «la pensée forte, simple, l'élan d'une imagination pathétique et le cri d'un cœur délicat empreint d'une sensibilité vraie» (citée p. 59). Nerval joignit d'ailleurs à la réédition dans ses *Scènes de la vie allemande* en 1852 quelques lignes sur la genèse du drame et le rôle dans la conception de l'assassinat de Kotzebue qu'il revendiqua d'avoir traité avec liberté à la manière de Schiller. L'édition donnée dans ce volume ajoute donc à la confrontation des deux états du texte les documents qu'il plaça en appendice (sur les sociétés secrètes et l'article de Kollott dans la "Revue germanique" de février 1836) auxquels Sylvie Lécuyer ajoute ceux qu'elles a trouvés dans les archives et collationnés dans la presse. Les annexes (pp. 511-612), avant index des personnes et personnages, donnent ainsi la transcription des documents consultés par Nerval sur les sociétés secrètes, les chants patriotiques confiés aux choristes, les détails du rituel du tribunal, le procès-verbal de censure, le compte rendu du drame par Gautier dans "La Presse", des aperçus sur le théâtre de la Renaissance, les chapitres I et IV des «Causeries» de Dumas parlant de son voyage de l'été 1838, le témoignage d'Alexandre Weill sur le voyage de Nerval.

[LISE SABOURIN]

"Revue Nerval", 2, Paris, Classiques Garnier, 2018, 258 pp.

Un riche et cohérent sommaire où se retrouvent quelques jeunes nervaliens prometteurs aux côtés d'anciens dont les travaux ont fait date, tel Daniel Sangsue qui opère un intéressant retour (*Trente ans après, le récit excentrique nervalien revisité*, pp. 15-32). Dans son *Récit excentrique* (1987) était analysée la poétique de l'antiroman et examinés quelques-uns des héritiers de cette tradition qui perdura bien au-delà du

xviii<sup>e</sup> siècle, chez ceux qu'on a longtemps appelés les «petits romantiques». Donc, retour sur le cas de Nerval et les avatars nervalien du récit humoristique, par le biais de deux prolongements: d'abord l'articulation entre le récit excentrique et l'écriture journalistique ou la pratique feuilletonnesque, malheureusement souvent négligée au profit de l'érudition; ensuite le récit de voyage humoristique ou la parodie du récit de voyage, espèce d'antivoyage dont Nerval a renouvelé la tradition dans *Les Nuits d'octobre* et *Les Faux Saulniers* où se lit à la fois la continuité entre journalisme et littérature et la mise en question du récit.

Pierre Loubier s'interroge sur le choix du genre satirique chez le jeune poète («*Un métier dangereux*». *Nerval et la satire politique*, pp. 33-53). Un Nerval libéral et bonapartiste, proche de Delavigne, de Béranger et plus encore de Barthélemy, et dont les *Élégies nationales et satires politiques* (1827) s'en prennent à Villele et à sa cuisine, aux Jésuites, et surtout traitent la question de la liberté de la presse. Plus que l'œuvre, très conventionnelle et conformiste, ce sont les modalités de la parole satirique qui sont intéressantes et surtout le rapport de Nerval au rire. C'est l'art du feuilletoniste dans ses articles d'août à décembre 1850 que Filip Kerkus examine (*Feuilletonisme et dissidence. Autour des "Faux Saulniers"*, pp. 55-71). Dans ses feuilletons du "National" et de "La Presse" Nerval développe une réflexion militante sur le statut de l'écrivain qui doit retrouver sa liberté d'artiste (après le vote de la loi sur la presse et le rétablissement de la censure les 16 et 30 juillet 1850), ce qui n'exclut pas des confidences et des digressions ou des déviations excentriques. Les feuilletons publiés avant la parution des *Faux Saulniers* sont une remise en cause du pouvoir, notamment quand est abordé le thème de l'amendement Riancey, sur lequel il reviendra dans son récit par des allusions entretenant la connivence avec un lecteur complice. Sous la fantaisie court une veine politique, celle du magistère moral de l'écrivain que le coup d'État du 2 décembre frapperait d'interdit.

À la lumière des récits d'André Breton qui vit en Nerval un des précurseurs du surréalisme, Michiko Asahina lit *Les Nuits d'octobre* (*La flânerie comme transgression. La Clef de la rue et la Clef des Champs chez Nerval et Breton*, pp. 73-85). Des liens étroits unissent les deux écrivains qui reconnaissent à l'imagination vagabonde les mêmes valeurs (l'abandon au hasard, l'accueil de la rencontre, le goût de l'hétérogénéité, l'attirance de la marginalité). Tous deux vivent la flânerie comme une transgression qui se réalise pleinement par le débordement dans le rêve. On objectera que ce qui est du domaine de la transgression chez Breton apparaît chez Nerval comme relevant de l'obsession. Retour à la poétique nervalienne avec la forte et subtile étude par Jean-Louis Cornille de l'organisation interne du texte nervalien qui recoupe et / ou confirme les analyses de J. Geninasca et L. Cellier (*Nerval en vers*, pp. 87-105). Cette étude des relations d'hybridation ou d'intertextualité a pour objet l'étroit rapport entre *Les Filles du feu* et les sonnets hermétiques qui les accompagnent. Soucieux de resserrer les liens entre les deux ensembles, et sans doute aussi d'éviter de produire une histoire chaotique qui témoignerait du désordre de son esprit, Nerval choisit le salut par l'écriture en procédant à de discrets rappels d'une œuvre à l'autre, à des répétitions de scènes ou de motifs, à des échos. La même recherche de parallélisme se voit dans *Aurélia*, l'ultime récit de sa folie, notamment dans la seconde partie, sous le signe de la religion, qui fait écho à la seconde partie des *Chimères* («Le Christ aux oliviers»,

«Vers dorés»). Après J.-N. Illouz et d'autres lecteurs attentifs à la réécriture et à la recomposition, Sandra Glatigny revient sur l'interprétation des *Chimères* «comme une concentration des nouvelles» et des *Filles du feu* «comme développement des sonnets» (*Lyrisme nervalien et transgénéricité*, pp. 108-124). L'originalité du lyrisme nervalien réside dans l'hybridation, évidente dans le corpus autobiographique, mais aussi dans les variations d'une quête identitaire qui caractérise l'*ethos* nervalien.

Si la passion de Nerval pour la langue est connue, Judith Wulf perçoit dans toute l'œuvre une «épistémologie de la langue». Préoccupé par la crise de la langue française au début du xix<sup>e</sup> siècle, Nerval constate que son unité qui la rendait universelle est un idéal perdu, au moment même où est lancée une vaste opération ethnographique pour affirmer l'identité nationale au détriment de la culture populaire (*L'Utopie poétique d'une langue commune*, pp. 125-142). Dans *Chansons et légendes du Valois*, mais aussi dans *Angélique*, Nerval tente de retranscrire «la langue des paysans», langue populaire mythique, qui offre selon lui des variations historiques, sociales ou stylistiques; mais ce qui le préoccupe, c'est que la langue commune dont il déplore qu'elle soit détournée par l'usage bourgeois puisse contribuer au renouvellement de la langue poétique, mais aussi utopique.

Avec *Pompéi, le mythe sous la cendre* (pp. 143-156), Henri Bonnet reconsidère l'interprétation nervalienne du mythe pompéien, c'est-à-dire le jeu des échanges et des intrications textuelles dans *Isis*, la nouvelle de 1854 considérée comme la forme parfaite du mythe, par rapport au *Temple d'Isis. Souvenir de Pompéi* (1845). Dans la nouvelle des *Filles du feu*, où l'on assiste au passage initiatique du paganisme au christianisme, Nerval est supérieur à Mme de Staël, à Stendhal et à Dumas; en revanche, il n'éclipse pas Chateaubriand, et Gautier le surpasse quand il imagine dans *Arria Marcella* une «antiquité vivante». Le *Voyage en Orient* fait l'objet de deux contributions sur l'islam romantique de Nerval: Aurélia Hetzel repère la présence des *Mille et Une Nuits* dans la pensée et les fantasmes du narrateur (*Le rêve arabe de Gérard de Nerval*, pp. 157-169); Vincent Mugnier explique les raisons du contresens commis par Nerval dans sa transcription d'un verset coranique (*Nerval et la sourate coranique Al Nûr* (24; 31). *Une rencontre manquée?*, pp. 171-186). Bien qu'il ne soit pas arabophone, Nerval, qui dispose d'un vaste corpus orientaliste, veut décrypter la réalité du monde islamique. L'erreur qu'il a commise dans la citation d'un des versets qui statuent sur le port du voile féminin a une double origine: une transcription imparfaite de l'orientaliste W. Lane, l'incapacité propre aux Occidentaux d'assumer l'expression directe des mots de la chair et du désir.

Suivent deux articles qui se complètent parfaitement sur le rôle avant-gardiste ou propagandiste de Nerval en tant que premier défenseur en France de Wagner dont les théories esthétiques faisaient écho à ses préoccupations concernant les rapports entre poésie et musique. Sabine Le Hir rappelle qu'il fut très tôt une référence dans le domaine de la musique wagnérienne (*Nerval, premier wagnérien français*, pp. 187-205); Cécile Leblanc apporte de précieuses informations sur le séjour décisif du poète à Weimar où il rencontra Liszt, mais aussi d'autres musiciens et des critiques érudits au fait de la théorie wagnérienne (*Un cénacle wagnérien. Nerval et les «jeunes disciples» de Wagner* (Weimar, 1850), pp. 207-228). Enfin, un dernier cas d'intertextualité ou de présence cachée révélé par Marina Muresanu Ionescu

(Nerval en filigrane dans "Le Nom de la Rose" d'Umberto Eco, pp. 229-239). Dans ce roman abondent les inclusions de textes étrangers et les citations de toutes formes, soulignées ou inaperçues. C'est le cas dans le préambule d'une citation fidèle de *Sylvie*, de même pour deux phrases d'Eco typiquement nervaliennes. Dans l'une d'elles est mentionné le «beau livre de l'abbé de Bucquoy», sans que Nerval soit cité.

[MICHEL ARROUS]

Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Romans, contes et nouvelles*, tome 4, *Le Capitaine Fracasse*, édition critique par S. Mombert, Paris, Honoré Champion, 2018, 764 pp.

Le célèbre roman de Gautier est édité ici, avec bibliographie et index, par Sarah Mombert qui, après son introduction (pp. 7-89), en donne et annote le texte selon l'édition originale chez Charpentier en 1863 dont les six mille exemplaires furent vendus rapidement, suscitant la réédition de luxe illustrée par Gustave Doré en 1866. Un projet d'adaptation théâtrale s'ensuivit qui, malgré un souvenir probable dans *Le Gascon* de Barrière et Davyl mis en musique par Offenbach en 1873, n'aboutit réellement qu'après la mort de l'auteur, grâce à ses deux gendres, Catulle Mendès et Émile Bergerat, qui le portèrent sur les planches sous le titre originel en 1896. L'introduction évoque aussi très rapidement le devenir dramatique (théâtre du Soleil en 1965, de Marseille en 1987) et cinématographique (tous les vingt ans quasiment depuis 1909, notamment par Abel Gance en 1943) de cette œuvre capitale que bien des générations de lecteurs ont lue depuis sa parution pré-originale dans la "Revue nationale et étrangère" à partir de novembre-décembre 1861.

Gautier portait en lui ce projet depuis 1830 et le traité signé avec Charpentier (fourni en annexe) précise combien l'éditeur sut mettre un délai à ce report incessant depuis les premières annonces près de trente ans avant son achèvement. L'éditeur intervint aussi dans le choix du dénouement que Gautier, fidèle à sa jeunesse romantique, envisageait d'abord tragique, mais, après hésitation et consultation familiale, se résolut à rendre conforme aux attentes du public de Second Empire plus désireux d'une fin heureuse. Ce n'est pourtant pas que Gautier ait voulu céder à la mode, puisqu'il se refusa à écrire aussi bien un roman historique à la Scott qu'à s'inspirer du théâtre de vaudevilles et autres pièces d'actualité qu'il recensait dans ses feuilletons critiques.

Si *Le Capitaine Fracasse* a autant plu et surpris à la fois (comme le montrent les articles de sa réception immédiate, de 1863 à 1866, donnés en annexe pp. 663-742), c'est qu'il n'est pas un roman sur le temps de Louis XIII, mais à la manière de cette époque. Gautier s'inspire en effet du théâtre baroque, celui de Saint-Amant, Cyrano, Lope de Vega, Calderon, Shakespeare, Scudéry, des petites pièces de Molière et de *L'Illusion comique* cornélienne, comme de poésies burlesques et du *Roman comique* de Scarron. Il recourt aussi (et en cela il reste romantique) aux gravures de Callot et de Bosse et enrichit son lexique d'archaïsmes très rabelaisiens. Ce roman des comédiens est également nourri des *Masques* et *bouffons* de Maurice Sand pour camper les figures de la *commedia dell'arte*, notamment celle du soldat fanfaron de tradition latine, revisité par le Rodomont de l'Arioste, tandis que le Pédant se souvient du Blazius de Musset et Chiquita de la Mignon de Goethe.

Roman d'apprentissage, roman picaresque, fraternité nervalienne en fantasmes sur sommeil, vie et mort, souvenirs du voyage de Gautier en Espagne en 1840, de ses œuvres antérieures (notamment *Regardez, mais ne touchez pas*, comédie de cape et d'épée écrite en 1847 avec B. Lopez), tout s'entremêle dans l'imaginaire pictural et sensitif de l'érudit sans qu'il se réfère directement à aucune œuvre. C'est là tout le charme de cet auteur qui sait sur une «fable ténue», comme l'a noté Barbey, dans l'effacement de tout événement historique précis, donner à ressentir le vécu d'une époque par le fourmillement des détails en un «album» pour «amateurs d'estampes», selon l'expression de Sainte-Beuve, et par la truculence d'une langue qui, quoique complexe, transporte dans un «carnaval de mots», ainsi que l'a qualifiée Claretie.

Ainsi Gautier crée-t-il en plein réalisme un roman revendiqué comme désuet qui ne l'empêche pas de donner un effet de vérité aussi saisissant que *Les Misérables* hugoliens parus en 1862, tout en pratiquant un jeu anachronique qui le situe après *Notre-Dame de Paris* sur ce Pont-Neuf, seul vestige d'un cœur de capitale désormais aboli par les travaux haussmanniens. Là réside sa puissance, profondément atypique, qui explique sûrement sa durée intemporelle.

[LISE SABOURIN]

Théophile Gautier, *Critique théâtrale*, t. IX, juillet 1850-octobre 1851, texte établi, présenté et annoté par P. Berthier, Paris, Honoré Champion, 2017, 752 pp.

Atteignant presque sa quinzième année de rédacteur dramatique, Gautier manifeste assurément quelque lassitude, à voir comment certains articles se raccourcissent en cette année de l'été 1850 à l'automne 1851 (outre deux *addenda* de 1849, l'article sur Henri Monnier, dessinateur et écrivain, et surtout ici acteur, et la brochure anonyme sur la cantatrice Henriette Sonntag, parue en décembre 49 avec la date de 1850). Autre signe d'aspiration à l'évasion du feuilleton hebdomadaire, notamment lors du voyage en Italie de l'automne 50, sa plume parfois déléguée aux amis Cormenin, Nerval et du Camp, outre le compositeur Reyher pour la chronique musicale.

Mais l'intérêt n'est pas émoussé, puisque pendant son voyage à Londres durant l'été 51, Gautier se plaît à narrer en détails (pp. 549-558) tous les spectacles auxquels se rend le public anglais. La conscience professionnelle ne le quitte pas non plus, car il se rend fidèlement dans tous les théâtres où sévissent ficelles de carcassiers, voire de plancheyeurs, aux Délassements-Comiques et aux Folies-Dramatiques, sans négliger les productions des Variétés, du Gymnase, de l'Ambigu-Comique, de la Gaité, du Vaudeville réouvert. Ainsi voit-il les débuts de Labiche, en collaboration avec Marc Michel ou Lefranc et Nyon, par quatre fois à la Montansier, sans prendre pourtant conscience de son importance future.

La curiosité de Gautier n'est jamais éteinte non plus pour les spectacles d'acrobates, d'équilibristes et d'écuyers du Cirque, des Arènes nationales qui ouvrent alors (pp. 498-503). Il s'amuse à remonter aux origines de la procession du Bœuf gras quand l'Hippodrome le ressuscite et à aller contempler l'ascension du ballon Poitevin lors de la Fête du Champ de mars.

Son amour de la danse persiste en contemplant l'espagnole Petra Camara (pp. 546-549) comme en rendant compte des concerts ou en assistant aux opéras sur livrets de Scribe et ses collaborateurs mis en

musique par Adam (*La Giralda*), Auber (*L'Enfant prodigue* et *Zerline ou la Corbeille d'oranges*), Massé (*La Chanteuse voilée*), Halévy (*La Dame de pique*), Boisselot (*Mosquita la sorcière*), tout en s'attardant sur la *Sapho* de Gounod avec texte d'Augier (pp. 360-369). Il ne manque pas les reprises de *Guillaume Tell*, de *La Juive* et de *La Fille du régiment*, ni la création de *Raymond* ou *le Secret de la reine* d'Ambroise Thomas sur livret de Leuven et Rosier, ni *les Contes d'Hoffmann* de Barbier et Carré, prémonitoires de ceux d'Offenbach.

Puisqu'il ne peut plus parler du Théâtre-Italien, la nomination de Lumley et l'éviction du ténor Ronconi déplaisant au directeur de "La Presse", il se rabat sur le proverbe en un acte et en vers de Mme de Girardin, *C'est la faute du mari ou les Bons maris font les bonnes femmes* (esprit maison oblige, à voir le long compte rendu pp. 384-392). C'est que le théâtre demeure évidemment son centre d'intérêt principal. Il est toujours prêt à aller découvrir *La Bataille de dames* de Scribe et Legouvé ou *Le Joueur de flûte* d'Augier au Théâtre de la République, *La Chasse au roman* d'Augier et Sandeau aux Variétés ou *La Chasse au châtre* de Dumas au Théâtre-Historique, *Les Ennemis de la maison* de Doucet à l'Odéon, la *Claudie* de Sand à la Porte Saint-Martin et son *Molière* à la Gaîté. C'est que le passionné le problème de l'adaptation des romans au théâtre qu'accomplissent le *Villefort* de Dumas et Maquet à l'Ambigu-Comique, la *Manon Lescaut* de Barrière et Fournier au Gymnase (pp. 298-302) et *La Peau de chagrin* remaniée après la mort de l'auteur par Judicis (pp. 588-596). C'est pour Gautier l'occasion de belles

analyses sur les œuvres de Prévost et Balzac, dont il scrute aussi *Mercadet* revu et corrigé par Dennery (pp. 574-584).

Au-delà des questions dramaturgiques, tout le monde ne possède pas le sens scénique dumasien, ni l'audace nécessaire pour oser le changement à vue auquel continue à s'opposer le Théâtre-Français, même dirigé par «le jeune et habile» Houssaye (p. 467). Gautier plaide donc pour donner toute sa dimension spectaculaire aux *Caprices de Marianne* (pp. 459-468), «une des plus jolies pièces de Musset», qui, par son «absence des formes habituelles», mérite d'être mieux sortie du *Spectacle dans un fauteuil*, après *Le Chandelier* joué au Théâtre de la République, comme il s'appelle alors, et avant *Andrea del Sarto* repris à l'Odéon. Mais le principe du comité de lecture lui semble toujours obstructif (pp. 473-474), même si Gautier a plaisir à revoir sur les planches officielles *L'Épreuve*, *Le Legs* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* ou *L'Avocat Patelin*, *Le Misanthrope* et *Jodelet*.

Ce volume, toujours muni, selon le principe de cet ample travail, du répertoire des noms les plus souvent cités, des index des noms de personnes, d'œuvres de Gautier, des œuvres scéniques, des périodiques et des autres œuvres, si nécessaires au bon usage de cette édition, outre des indications bibliographiques, présente donc le panorama d'une année assez ordinaire des spectacles parisiens sous la Deuxième République finissante, tout en nous permettant d'embrasser leur offre au public dans toute sa diversité.

[LISE SABOURIN]

## Ottocento b) dal 1850 al 1900 a cura di Ida Merello e Maria Emanuela Raffi

*Paris, un lieu commun*, M.C. Pedrazzini et M. Verna (éd.), Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2018, 110 pp.

Questo libro collettivo raccoglie sei interventi, nei quali gli autori si sono interrogati, da diversi punti di vista, sul significato e sulla natura del "lieu commun" rapportato a Parigi, soprattutto nell'aspetto che la capitale ha assunto nel secondo Ottocento.

Marisa Verna (*Des Tableaux, des Diables et des mythes. Petite digression sur la "métropole de l'univers"*, pp. 9-23) ha ripercorso, passando attraverso Lesage, Mercier e l'*Encyclopédie* con la sua ricca eredità (*Tableaux de Paris*, guide, ritratti ecc.), le principali congiunture che hanno dato vita al mito di Parigi, affermatosi nelle sue diverse modalità e in un ricco complesso scambio di temi e valori come nutrimento abbondante della letteratura di massa e della grande poesia.

Nel suo ampio e circostanziato intervento, Federica Locatelli (*Paris-Babel: lieu(x) commun(s), lieux sacrés*, pp. 25-40) si è impegnata a interrogare i luoghi comuni che hanno conferito alla capitale francese il carattere di una nuova Babilonia, dando luogo nelle guide turistiche e nella letteratura (specie in Baudelaire) all'immagine della capitale europea della modernità e, d'altra parte, alla metropoli opulenta, destinata alla rovina dei miti ebraico-cristiani.

Dopo aver avanzato l'ipotesi che la nuova sezione "Tableaux parisiens", approntata da Baudelaire per essere inserita nella seconda edizione delle *Fleurs du Mal* (1861) modificandone la struttura, possa collocarsi sotto il patrocinio di Victor Hugo e della sua opera essenzialmente animata da una "voix de charité", Jean-Paul Avic (*Les "Tableaux parisiens" de Baudelaire: une entreprise de charité?*, pp. 41-52) arriva a chiedersi, sulla base di numerose considerazioni e relativi esempi, se la malattia che nel 1859 colpì la compagna del poeta Jeanne Duval, non l'abbia in qualche modo "convertito", inducendolo ad abbandonare una visione della poesia votata unicamente alla Bellezza per volgere uno sguardo compassionevole, come dimostrerebbero almeno "Le Cygne" e "Les Petites Vieilles", verso la sofferenza che tanto affligge la vita cittadina. Questa la domanda conclusiva dell'A.: «Qui sait si, en poésie, ce n'est pas la Beauté, qui, dans le dépouillement accepté de sa force, dans son abaissement, n'est pas ce qui répare, ce qui rédime, ce qui ressuscite?».

Davide Vago (*Balzac et Baudelaire: de l'archéologue à l'arpenteur de Paris*, pp. 53-70), si è avvalso di una sua concreta esperienza didattica e di un'ampia consultazione bibliografica per prendere in esame due autori canonici come Balzac e Baudelaire con l'intento di considerare in quale modo l'evoluzione urbanistica e socio-economica di alcuni quartieri della capitale

francese diventi visibile e leggibile tramite l'analisi di pagine letterarie particolarmente significative. L'A. giunge alla conclusione che «un passage de Balzac ou un poème de Baudelaire ne seront pas seulement un témoin précieux d'une étape de l'histoire de Paris, "lieu commun" de la littérature d'expression française: ils représentent aussi un instrument optique pour mieux saisir notre conscience en rapport avec autrui, ce "lieu commun" qui nous entoure».

Flora Pagetti (*Le trasformazioni urbanistiche di Parigi nella seconda metà dell'Ottocento*, pp. 71-83) offre un quadro sintetico e preciso della ristrutturazione urbanistica di Parigi nei diciassette anni (1853-1870) amministrati dal prefetto della Senna, il barone Georges-Eugène Haussmann. Contrariamente al "luogo comune" che attribuisce a quest'ultimo l'intera responsabilità degli sventramenti e del rinnovato assetto urbanistico parigino, l'A. sostiene che in realtà le fondamentali iniziative delle grandi trasformazioni sono la conseguenza di una precisa volontà politica dell'imperatore Napoleone III.

Maria Cristina Pedrazzini (*Sur les traces des ruines de Paris: trois guides touristiques post-obsidionaux*, pp. 85-110) concentra infine la sua attenzione sulle rovine rimaste a seguito dei conflitti ottocenteschi, in particolare dopo le devastazioni inflitte alla capitale dalla guerra franco-prussiana e dalla Commune. La studiosa prende dunque in esame nei loro molteplici aspetti di contenuti e di forme tre differenti guide turistiche definite "post-ossidionali", ossia successive allo stato di una città che ha subito un assedio. Si tratta dell'anonimo *Itinéraire des ruines de Paris*, del *Guide à travers les ruines* di Ludovic Hans e J.-J. Blanc e del *Guide-recueil de Paris-brûlé* di Ed. Moreau, tre opere apparse a partire dal 1871. Parigi, assediata a Pompei e a Roma distrutta dai barbari, rivela tre tipi umani: il comunardo, il turista cultore delle rovine e il collezionista.

[MARIO RICHTER]

Joséphin Soulayr, *Sonnets humoristiques*, texte établi et présenté par A. Schellino, Paris, Société des textes français modernes, 2018, 312 pp.

Voici une excellente édition d'un recueil important du poète lyonnais J. Soulayr dans lequel Baudelaire avait trouvé des préoccupations communes et une habileté qui lui avait inspiré sa fameuse invocation de la beauté pythagorique du sonnet. On peut certes difficilement voir en lui un «précurseur d'Hérédia» dont le style, les thèmes et le ton sont si éloignés de l'œuvre de Soulayr qui mêle fantaisie, ironie et amertume et explore volontiers les potentialités de la forme, ni considérer qu'«il a annoncé le renouveau d'une forme tombée en désuétude» – bien que Barbey d'Aureville y vit encore en 1859 «une forme vieille» – alors que Sainte-Beuve, Évariste Boulay-Paty, Auguste Barbier, Nerval et Baudelaire lui-même sont déjà passés par là. Son importance est incontestable comme en témoignent les éditions successives de ces sonnets d'abord réunis en quatre plaquettes distinctes sous les titres d'*Éphémères* (trois séries) et de *Papillons noirs* avant d'être réunis et complétés, avec des regroupements variés, sous le titre *Sonnets humoristiques* en 1858, 1859 et 1872 qui joint une dernière série de 1870 (*Les Diables bleus*), plus un état intermédiaire qui les voit intégrés sous le titre générique *Sonnets* dans un recueil publié en 1864 incluant des poésies de genre différent. C'est le texte de 1872 qui est donné avec les variantes recueillies tant

sur les manuscrits que sur les préoriginaux et les éditions en volume.

[DOMINIQUE BILLY]

Nicolas Valazza, *La poésie délivrée. Le livre en question du Parnasse à Mallarmé*, Paris, Droz 2018, 336 pp.

Un saggio importante, che mette in relazione la storia, l'editoria, e i grandi movimenti letterari dell'Ottocento, con una rilettura del canone nelle sue complessità.

L'A. parte dalla constatazione che per tutto il secolo gli scrittori sono dominati dall'angoscia della fine dei libri; mentre in realtà i libri continuano a essere pubblicati: è la poesia che, respinta dalla società del denaro, si sposta sulle riviste, ossia in una zona franca dove la censura e il lettore borghese hanno minore potere. Acquista così maggiore libertà, diventando eversiva nei temi prima ancora nella rivoluzione formale. L'A. attribuisce in questo senso il giusto peso a Glatigny e alla sua apertura verso l'eroticismo e il pornografico, per mostrare infine la più ampia capacità trasgressiva nei gruppi degli *zutistes*, dove si avvera anche la liberazione omosessuale. L'A. ricorda la divisione del *Parnasse* in conservatori, quali Leconte de Lisle e Coppée, e i filo comunardi, tra cui Verlaine; per mostrare come le azioni parodiche nei confronti di Coppée, in primis da parte di Verlaine, alimentino la poesia satirica di fine secolo, e contribuiscano alla rivoluzione formale. Mentre si consuma il divorzio tra il poeta e il lettore di élite (ossia il critico), già evocata da Verlaine nei *Poèmes saturniens*, la poesia innovativa e libertaria cerca il suo nuovo lettore. La storia dell'editoria permette all'A. di mettere in rilievo come le prime edizioni di opere che avrebbero rivoluzionato il mondo della poesia, tra cui *Romances sans paroles*, escano senza risonanza in poche copie. L'A. segue quindi da vicino la vicenda poetica ed editoriale di Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, facendo risaltare quegli aspetti di liberazione del verso e disposizione formale che sarebbero stati recepiti, anche solo sotto forma di relazione dialogica, dalla poesia di inizio Novecento, da Apollinaire a Claudel.

[IDA MERELLO]

Stefano Agosti, *Baudelaire. Dal fango all'oro*, Milano, il Saggiatore, 2019, 161 pp.

Come lascia bene intendere il titolo, che riprende la conclusione del noto progetto di epilogo redatto da Baudelaire per la seconda edizione delle *Fleurs du Mal* ma da questa rimasto escluso («Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or»), il libro vuole essere un'agile ed essenziale presentazione di un'intera esperienza poetica osservata soprattutto dal punto di vista dei suoi più cospicui risultati formali, ai quali Stefano Agosti, fin dal suo ormai classico saggio *Il testo poetico* pubblicato nei primi anni Settanta, ha prestato maggiore attenzione. Concepito prevalentemente in questa ottica, il capitolo iniziale si presenta nella forma di un rapido *excursus* che l'autore considera di carattere «troppo sommario o personalizzato» e che tuttavia si impone, pur nella sua rapidità, per i numerosi e spesso interessanti rilievi. Si tratta di una propedeutica visione d'insieme di quella che è oggettivamente riconosciuta come «una preordinata struttura che designa il libro in quanto "canzoniere" e che non lo colloca affatto in

uno spazio mentale protetto e separato» investendolo al contrario «di una delle più potenti pulsioni emotive che registri la storia della letteratura (p. 17), precisamente quella solennemente formulata dal poeta nella celebre lettera a Ancelle del 18 febbraio 1866. A proposito del concetto di “canzoniere” (purtroppo non da tutti accettato, soprattutto, a mio parere, perché non compreso nella sua profonda organicità), Agosti tiene opportunamente a precisare, avvalendosi di una definizione di Contini riguardante le *Rime sparse* del Petrarca, che a proposito delle *Fleurs* si «potrà parlare, sì, di “Canzoniere dell’età moderna”, ma articolato su materiali non petrarcheschi bensì, piuttosto, “danteschi” se, come segnala ancora Contini, l’esperienza di Dante comporta, da un lato, la massima escursione del lessico, dall’altro, l’istanza di un Soggetto esso stesso sottoposto a un’incessante divaricazione patemica» (p. 18). Passando a volo attraverso le singole sezioni della *Fleurs*, Agosti tende a soffermarsi soprattutto sui testi che gli sembrano in primo luogo costituire un valore di natura estetica, di “oro”, di riuscita formale, nella quale si dispiega in maggiore pienezza, come afferma, il «rapporto del Soggetto con la parola poetica». Così la sua attenzione si appunta di preferenza sulla *suite* tetrapartita di sonetti intitolata “Un Fantôme”, in particolare su *Le Portrait*, «un vero e proprio culmine ove l’arte verbale più potente convive con la più straziata pronuncia dell’interiorità» (p. 22), sulle «gemme assolute» che sono “L’Invitation au voyage”, “Causerie” e “Chant d’automne”, su “Mœsta et Errabunda”, su “À une Passante”, considerata «uno dei vertici delle *Fleurs*» (p. 36), sul “Rêve parisien”, “La Destruction”, “Une martyre”, “Un voyage à Cythère”, “Le Reniement de Saint Pierre” e sui vari altri componimenti di grande valore come “Le Rêve d’un curieux”, “La Mort des Amants” e “La Mort des Pauvres”, fra i quali si ha tuttavia la sorpresa di apprendere che alcuni particolarmente gloriosi come “Je n’ai pas oublié” e “La servante au grand cœur” appaiono ad Agosti oggetto di «una certa sopravvalutazione» (p. 39). Stupisce anche l’assenza, in questa carrellata, della citazione di un sonetto fondamentale come “La Mort des Artistes”, che non a caso concludeva la prima edizione delle *Fleurs* e nel quale, se si dà credito a una sua lettura semantica o simbolica (ma il sonetto è, a mio parere, una “gemma assoluta” anche se valutato sul piano strettamente formale), si apprende che la perfezione artistica o l’“oro” a cui mirano con ogni mezzo gli artisti per realizzare la loro opera, rimane soltanto un negativo “Idolo”, il cui superamento richiede invece una radicale autodistruzione dell’uomo esistente come appunto cercherà poi concretamente di fare Rimbaud. Nella citazione dei “capolavori”, non manca infine “Recueillement”, assente nell’edizione del 1861, ma già studiato da Agosti con pertinente acribia nel suo *Testo poetico* (1972).

Nel secondo capitolo del libro, intitolato *Forme di eros: il corpo, il macabro*, il critico scende nella concretezza simbolica e stilistica di una nutrita serie di testi (“La Chevelure”, “Je t’adore à l’égal...”, “Le Possédé”, “Chanson d’après-midi”, “Le Serpent qui danse”, “L’invitation au voyage”, “Causerie”, “Un Fantôme”, “À une Passante”, “Mœsta et Errabunda”, “Le Flacon”, “Sépulture”, “Le Mort joyeux”, “Danse macabre”, “Une charogne”, “La Destruction”, “Une Martyre”...) con l’intento appunto di saggiare nei loro diversi aspetti e nelle loro straordinarie invenzioni verbali i temi della corporalità femminile e del macabro congiunto con l’orrido.

Il terzo capitolo, intitolato *Una figura della somiglianza e della disgiunzione: la “comparaison”*, è dedi-

cato a una figura retorica, appunto la comparazione, a cui Agosti ha in passato dedicato ben noti studi, figura retorica che egli giudica essere «uno dei cardini della messa in rappresentazione delle *Fleurs du Mal*» (p. 89). Per considerare la non pertinenza del predicato nei confronti del comparato metaforizzato e metamorfizzato, sono presi in rapido esame esempi tratti dall’“Hymne à la Beauté”, da “Le Cygne”, da “À une mendicante rousse”, da “Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle”, da “Femmes damnées: Delphine et Hippolyte”, e particolarmente da “Je te donne ces vers...”, nel quale Baudelaire, osserva Agosti a proposito di “Ô toi qui [...] Foules d’un pied léger etc.” e altri significativi luoghi del sonetto da lui giudicato «uno dei vertici del libro», «la comparazione ha la funzione di nodo dell’articolazione logica della poesia» (p. 97). Altri esempi li propone e commenta traendoli da “Chanson d’après midi”, da “Horreur sympathique”, dal “Crépuscule du matin”, dove in modo stupefacente il processo di somiglianza tra comparante e comparato rimane ineso. Il volume si conclude, nella sua seconda parte, con dei “Piani di analisi” riguardanti l’approfondimento analitico di tre poesie ritenute di particolare rilievo, dove il “fango”, per rimanere al titolo del libro, sarebbe tramutato in “oro” (“Le Balcon”, “Harmonie du soir”, che Agosti ritiene «il risultato più puro della musicalità toccata dalle *Fleurs*», p. 136, e “Le Reniement de Saint Pierre”).

[MARIO RICHTER]

Gustave Flaubert, “Europe” 1073-1074, Septembre-Octobre 2018, 383 pp.

I sedici saggi su Flaubert che compongono questo numero di “Europe” si aprono con un’introduzione di Jacques Neefs (*Les “modernités” de Gustave Flaubert, écrivain*) sulla “reconsidération” del lavoro di Flaubert dopo i recenti e importanti studi sui manoscritti e cinquant’anni dopo l’altro numero monografico su Flaubert dedicato dalla rivista agli atti di un convegno per il centenario dell’*Éducation sentimentale*.

Fondandosi sui suoi numerosi studi sullo scrittore, Françoise Gaillard (*Lire Flaubert*, pp. 9-25) propone una reale “lettura” di Flaubert attraversando a ritroso le affermazioni di Blanchot, che lo colloca con Mallarmé all’origine di «cette recherche de l’écriture, démon pervers, silencieux et absent qui, à l’âge moderne, fait de tout écrivain un Faust sans magie», quelle negative e ben note di Sartre e quelle della critica moderna, «le Flaubert à la sauce narratologique, sémiologique, ou poéticienne». Ne emerge una vistosa forzatura in senso mallarmeano, che l’A. sottolinea polemicamente: «Comment a-t-on pu faire de ce colosse romantique, un écrivain du rien, du vide, du silence?».

Flaubert, Toqueville et l’écriture démocratique (pp. 26-47) di Göran Blix propone un parallelo fra i due scrittori sulla base di una «conjonction disjunctive» entre l’art autonome et la science politique que la démocratie elle-même aurait produite. La prossimità viene ricercata in due elementi principali: «d’abord, dans l’analyse qu’ils font du phénomène démocratique, comme objet, ensuite sur le plan poétique de l’écriture». Dopo aver esaminato il conflitto drammatico per i due autori fra ugualitarismo e individualità – e il triplice corollario, per l’uomo democratico, di “illusions”, “lâcheté” e “égoïsme” –, Blix osserva che mentre Toqueville riflette sulla «littérature démocratique» senza trovare una soluzione significativa, Flaubert reinveste

l'idealità tolta alle vicende narrate nello stile della scrittura, praticando quella che Blix definisce «l'esthétique de la sympathie [...] une sorte d'équivalent littéraire du suffrage universel».

Jacques Rancière (*Flaubert, une certaine éthique de la littérature*, pp. 48-71), intervistato da Françoise Gailard, Jacques Neef, Anne Herschberg Pierrot e Juliette Azoulal mantiene fermo l'interesse sull'importante legame fra evoluzione sociale ed espressione letteraria e in particolare sul momento in cui ha preso vita, particolarmente con Flaubert, il concetto di «reificazione», che si traduce per Rancière, da parte della letteratura, in una grande «déclaration d'égalité radicale de tout ce qui peut s'écrire». Liberata da ogni finalità legata all'azione, la scrittura del romanzo flaubertiano diventa una costruzione «phrase à phrase, ou paragraphe à paragraphe», attraverso la quale si realizza una forma di trasgressione – lo stile – rispetto al «partage donné du sensible» che non è ugualitario, ma profondamente codificato. Con Flaubert e gli scrittori che lo hanno seguito «la littérature reprend tous ses droits contre la vraisemblance journalistique».

In *La philosophie de l'art* (pp. 72-85), Gisèle Séginger si fonda sulle note inedite di Flaubert all'*Esthétique* di Hegel, di cui ha curato l'edizione. L'attenta disamina del rapporto fra lo scrittore e il filosofo, desunto dalle note, ma anche dall'*Éducation sentimentale* e dalla *Correspondance*, porta la Séginger a sottolineare alcuni dati di partenza comuni, ma soprattutto la grande diversità delle conclusioni. «L'étrange force d'abstraction qui hante la vision absolue dans certaines réflexions esthétiques de Flaubert, s'explique peut-être par la lecture de Hegel», ma, mentre il filosofo tende a una assoluta intellegibilità, «Flaubert cherche à restituer aux choses une visibilité par-delà les visions particulières» nella quale «la vision littéraire fait disparaître et apparaître (ou vice-versa) le réel».

*L'entretien* di Jacques Neef con Michael Fried, *Intensités esthétiques* (pp. 86-102) pone al centro del dialogo la relazione di Flaubert con la modernità pittorica di Courbet. «L'interpénétration entre volonté et automatisme» caratterizza secondo Fried sia la pittura di Courbet che la prosa di Flaubert e l'*entretien* mostra numerose concrete connessioni fra l'una e l'altra, a cominciare dall'*Enterrement à Ornans*, vero e proprio modello per il funerale di Emma Bovary, non solo quadro realistico, ma quadro in movimento. Allo stesso modo, all'interno della «grande puissance descriptive» di Flaubert, la prosa invita alla «perception de l'action même des mots, des phonèmes, des micro-forces».

Anne Herschberg Pierrot analizza in *Le style de la prose* (pp. 103-122) lo stile di Flaubert in *Bouvard et Pécuchet* aggiungendo alla ben nota definizione di stile data dallo stesso Flaubert («une manière absolue de voir les choses») la dimensione dell'erudizione, fondamentale nell'ultima opera dello scrittore, e addirittura quella della comicità. L'A. segue quindi nel suo vario articolarsi – dalla struttura del romanzo al dettaglio della frase – «l'écriture des savoirs» che incrocia il comico attraverso «une rythmique du sens», dando luogo alla creazione di un inedito «comique d'idées».

Sul ritmo della prosa flaubertiana si concentra anche il saggio di Henri Mitterrand, *À la recherche du rythme* (pp. 123-135), che isola questo elemento come «l'instrument essentiel du style» dello scrittore e ne individua le componenti fondamentali nelle «échos phonématiques» e nelle «chaînes prosodiques», la cui organizzazione nel testo è portatrice di senso. Alcuni interessanti esempi dall'*Éducation sentimentale* mostrano nel dettaglio l'organizzazione dei fonemi, degli

accenti, dei toni, il gioco delle pause e della metrica nella frase flaubertiana, tracciando anche dei *jalons* di ricerca per il futuro.

Dopo aver affermato che «la dramatisation rythmique de la représentation romanesque par la forme de l'énonciation est une constante chez Flaubert», Eric Bordas (*Relances rythmiques et retombées romanesques*, pp. 136-148) mostra attraverso alcuni esempi tratti dall'*Éducation sentimentale*, da *Bouvard et Pécuchet* e da *Madame Bovary* il manifestarsi stilistico della dialettica dell'ascesa e della ricaduta del desiderio, schema binario fisso nella prosa flaubertiana. Che ciò si realizzi attraverso un cambiamento di paragrafo, «par l'usage du tiret de détachement», l'uso contemporaneo del *ti-ret* e di *et*, o l'insistenza di *et*, strumento ritmico per eccellenza per Bordas, ne esce un testo ritmicamente irregolare e spesso con una conclusione brusca e forte in cui Flaubert «écrase l'action et la narration [...] pour faire résonner le silence de la représentation».

In *Flaubert lacunaire* (pp. 149-161) Marshall C. Olds illustra un altro aspetto della complessa estetica flaubertiana – la lacuna e le sue varianti –, tenendo conto anche delle «regrettables pertes» indotte dalle soppressioni consigliate da Louis Bouilhet. Ripercorrendo numerosi studi di critica genetica (Pommier, Falconer, Bern, Leleu, Neefs) Olds arriva a definire il carattere necessariamente «inachevé» dei testi flaubertiani, animati da un «apport complexe entre un passé et un présent, ce dernier s'avérant lacunaire» proprio perché segnato da eventi accaduti nel passato, dalle «instances de l'avant-texte».

Philippe Dufour presenta in *Une ratatouille sentimentale* (pp. 162-179) una riflessione critica sulla «écriture intime» utilizzata da Flaubert in *Novembre*, mostrando il complesso percorso che essa compie fra la prima e la terza persona della narrazione e fra il *pathos* e l'ironia. «Un double bind sous-tend ces récits: je suis unique et je suis représentatif»; a questa base del romanzo intimo Flaubert aggiunge «la peinture de la vie sensitive» aggiungendo all'assimilazione fra il singolare e il bizzarro «des petites sensations [qui] particularisent un être-au-monde, notamment à travers les paysages».

Sul controverso tema del carattere *fictionnel* di *Madame Bovary*, Shigehiko Hasumi («*Madame Bovary* et la fiction», pp. 180-198) ripercorre anzitutto la bibliografia più attestata dei «théoriciens de la fiction», per soffermarsi poi sulla lettera di Emma che inaugura il romanzo e sul tema della *signature*. La firma, nei tre tipi di documento che caratterizzano in successione il romanzo – lettere, cambiali e procure –, segna sempre una svolta nella narrazione e organizza nel suo insieme la *fiction* costituendone la «logique thématique» fino alla lettera finale che rivela a Charles il suicidio di Emma.

Isabelle Daunais (*La conscience du romancier*, pp. 199-210) concentra la sua attenzione sullo spostamento di interesse operato da Flaubert, che non parla più di *roman* (genere letterario), ma di *romancier* («vision spécifique du monde»), cioè di qualcuno cui incombe «le devoir de regarder les choses dans la distance» e spesso con ironia. Questo implica l'assenza di un giudizio interno al romanzo, formulato da alcuni personaggi sugli altri in nome di valori comuni; «l'impersonnalité du style» è strettamente legata al punto di vista unico del romanziere, «présent partout et visible nulle part», attraverso il quale Flaubert «fait passer le roman à un monde nouveau».

Nell'articolo *Le portrait de l'artiste en hystérique* (pp. 211-220) Norioki Sugaya propone il confronto fra l'isteria espressa da Emma Bovary, infelice nel matrimonio, e il caso della Guérine citato da Félicité, cui il

matrimonio ha portato invece la guarigione. È l'occasione per Flaubert per illustrare le due teorie mediche dell'epoca sull'isteria; «l'hystérie utérine» tutta fisiologica della Guérine e quella di Emma, legata al «pouvoir subversif de l'imagination, laquelle est censée être à l'origine de l'hystérie comme transgression».

“*Madame Bovary*”: la mutation, la poésie, la densité (pp. 221-236) di Jeanne Bem studia il passaggio di Flaubert dai testi giovanili al primo grande romanzo, individuando nei primi le premesse della realizzazione successiva. Si tratta per Flaubert di «évacuer l'autobiographique», condensandone simbolicamente il contenuto, di impadronirsi della quotidianità e di una prosa per descriverla che possa «rivaliser avec la poésie», particolarmente con il poema epico ed evitare quindi di appiattire il testo sulla realtà. Di qui l'immagine del *tissu*, che lega insieme diversi elementi, con diversa densità.

*Flaubert en Allemagne* (pp. 237-248) di Aurélie Barjonet è dedicato alla ricezione dell'opera flaubertiana al di là del Reno. «Faible et critique» durante la vita dello scrittore, sostenuta da poche traduzioni fino alla prima edizione tedesca delle Opere complete (1907-1909), la diffusione di Flaubert in Germania è minata dalla sua fama di «naturaliste» e dallo scandalo del processo a *Madame Bovary*. Accolto con maggior favore dai grandi scrittori del Novecento, Thomas Mann in particolare, Flaubert viene accolto per l'A. soprattutto come «un maître du style à qui se mesurer».

Jacques Neefs, organizzatore di questo numero di “Europe” su Flaubert, lo chiude con *Le mari, la femme, l'amant...* (pp. 249-254), presentando due esempi tratti dal voluminoso insieme de «plans, scénarios, brouillons de *L'Éducation sentimentale*» reso pubblico nel 2015, in cui sono anticipate alcune lapidarie schematizzazioni che illustrano mirabilmente il modo di lavorare di Flaubert: «Le mari, la femme, l'amant, tous s'aimant, tous lâches»; «cœur, amusement, ambition», e altre. «C'est [...] très progressivement – conclude Neefs – que Flaubert fit [...] entrer dans la structure du drame trivialement “sentimental” la violence politique de l'histoire, ce qui donne à son roman sa puissance, pour nous encore, tout à fait singulière».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

*Non solo Mme Bovary: Flaubert e i suoi personaggi*, “Quaderni di cultura francese a cura della Fondazione Primoli”, L. Norci Cagiano De Azevedo e A.M. Scaiola (dir.), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018, 134 pp.

Il volume costituisce un omaggio a Massimo Colesanti da parte della Fondazione Primoli, e contiene i seguenti articoli, cui fa seguito una testimonianza di Yvan Leclerc su Massimo Colesanti:

Ludovica Cirrincione d'Amelio, *Flaubert nei “Mémoires” del Conte Primoli*, pp. 1-12; Pierre-Marc De Biasi, *Qui est Emma Bovary?*, pp. 13-22; Gabriele Anaclerio, *Sulla figura cinematografica di Emma Bovary*, pp. 23-32; Piero Toffano, “*Salammbo*”. *Come si costruisce un personaggio*, pp. 33-46; Stéphanie Dord-Crouslé, *Du nouveau sur la genèse du personnage de Mme Arnoux. À la lumière d'un scénario inédit de l'“Éducation sentimentale” intitulé “Mme Dubois”*, pp. 47-66; Luca Pietromarchi, *Félicité, o della bontà*, pp. 67-78; Bertrand Marchal, *Salomé, la danseuse de Flaubert*, pp. 79-92; Patrizia Oppici, *Bouvard et Pécuchet, compassion et copie*, pp. 93-108; Yvan Leclerc, «*Ses personnages, c'est lui*»: iden-

tification, impersonnalité et types romanesques chez Flaubert, pp. 109-122.

In apertura, L. Cirrincione d'Amelio propone una considerazione del rapporto tra Flaubert e la principessa Mathilde, indagato attraverso il modo di agire dell'amico conte Primoli: la corrispondenza tra lo scrittore e la principessa pubblicata dal conte sembra contenere lacune dovute al desiderio di mantenere riservato un rapporto, la cui intimità peraltro traspare dalle osservazioni di Primoli stesso. P.-M. de Biasi propone un'interpretazione “en auteur” di Emma come elaborazione di un mito: la borghese mal maritata, vittima degli stereotipi linguistici prima che tematici della letteratura sull'amore, condannata a misurare la falsità nell'incarnazione del quotidiano. Il suo destino tragico mostra l'impatto alienante dei clichés della società industriale su esseri fragili cui si suggerisce di desiderare qualcosa al di là del possibile. In tal modo Emma diventa «mythe de la féminité comme figure fatale du manque».

G. Anaclerio compie invece una carrellata tra le proposte di Mme Bovary al cinema, suddividendole in adattamenti e riscritture. Si sofferma con particolare interesse sulla pellicola di Sokurov e di Manuel De Oliveira, il quale aveva richiesto per il film ad Agustina Bessa-Luís la scrittura di un romanzo ispirato a quello di Flaubert.

P. Toffano suggerisce una riflessione sul personaggio di Salammbo, di cui non si sa storicamente nulla, e sottolinea la finezza stilistica di Flaubert, che mostra i personaggi dal punto di vista dei loro avversari, per cui tutti appaiono misteriosi e incomprensibili. Lo stesso meccanismo si applica agli sguardi incrociati di Salammbo e Matho, ed è per negazione di qualsiasi punto di vista esterno che la morte di Salammbo viene attribuita, sposando la vox populi, all'aver toccato il velo di Tanit. La psicologia della sacerdotessa, come appare nel capitolo III, è la psicologia universale dei personaggi di Flaubert, dominati da desideri irrealizzabili.

S. Dord-Crouslé, attraverso un minuzioso confronto dei fondi dei manoscritti relativi all'*Éducation sentimentale* del 1869, e indagini filologiche delle varie vendite, fa emergere il grande valore di un breve scénario intitolato *Mme Dubois*, apparso in una vendita del 2015. Secondo l'A. si può collocare alla fine della redazione di Salammbo. Il carattere di Mme Dubois ha elementi in comune con Louise Roque, ma anche con Mme Dambreuse e la stessa Mme Arnoux, che si trova così abbassata dal possibile accostamento. In tal modo l'A. arriva a confermare, con un punto d'appoggio ulteriore, che il personaggio in apparenza solare e positivo di Mme Arnoux è pensato dall'autore come mediocre: cosa che del resto la corrispondenza con Louise Colet aveva già messo in luce.

L. Pietromarchi sceglie invece di parlare dell'unico personaggio positivo di Flaubert: Félicité, ricordandone l'omaggio all'amica George Sand. Il solo modo per sfuggire al patetico è quello di restare un occhio aderente agli eventi, lo stesso occhio “bovino” di cui parla nel viaggio in Egitto, lontano da ogni astrazione.

B. Marchal si focalizza sul personaggio sbiadito di Salomé in *Hérodiade* (anche sbiadito storicamente, dato che nella tradizione storica ha a lungo coinciso con la madre). Attraverso un sapiente gioco di rimandi testuali, servendosi della corrispondenza e del diario di Du Camp, l'A. isola i tre tempi della danza di Salomé, sovrapponendone la descrizione ai passi di danza delle due danzatrici incontrate durante il viaggio in Egitto, per vedere infine nell'ultima figura del ballo una figura



di decapitazione. Ricorda quindi come Emma a Rouen desse appuntamento a Léon nel portale di sinistra della cattedrale, sotto la "Marianne dansant": nome evidentemente attribuito a Salomé, e ricorda come nei *brouillons* Emma sia descritta come provetta ballerina. Stabilisce quindi una convincente equivalenza tra danza, sentimento malinconico e morte, fissando in Salomé una delle figure archetipiche della scrittura flaubertiana.

P. Oppici analizza il percorso di studi di Bouvard e Pécuchet, domandandosi le ragioni che sottendono all'ordine delle discipline. Vede una svolta, nella cieca crudeltà dei due impiegati, al momento dello studio della filosofia. Per quanto incapaci di mettere in pratica effettivamente opere caritatevoli, perché sempre accecati da una teoria mal digerita, si sono comunque elevati rispetto all'egoismo borghese e il loro è un apprendimento del dolore e della compassione. Nell'affermazione esasperata di Pécuchet di volersi allora fare buddista, l'A. vede il rapporto (già suggerito nelle lettere) tra la filosofia di Schopenhauer e il buddismo come forme di liberazione dalla sofferenza attraverso la pura contemplazione dei fenomeni.

Y. Leclerc entra nel cuore dell'estetica flaubertiana, irradiando il suo intervento a partire dalla riflessione presente nella lettera a Louise Colet del 6 novembre 1853: «Rappelons-nous toujours que l'impersonnalité est le signe de la Force. Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au-dehors, sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse». Questa disposizione dello spirito spiega il distacco dall'autobiografismo giovanile a partire da Novembre, che si chiude con la sparizione del primo narratore, il distacco dalla *Tentation*, dove il soggetto si proiettava nel personaggio, per arrivare all'opera d'arte totale, in cui l'autore diventa non solo uomo e donna, ma anche, come scrive sempre a Louise Colet, ogni elemento della natura. L'A. individua nell'uso delle coppie dei personaggi un altro supporto alla spersonalizzazione: ma anche il rapporto che lega Flaubert alle sue creature è di coppia, e in tal modo l'empatia arriva all'identificazione.

[IDA MERELLO]

Sam Bootle, *Laforgue, Philosophy, and Ideas of Otherness*, Cambridge, Legenda, Modern Humanities Research Association, «Research Monographs in French Studies» 54, 2018, 170 pp.

Il mondo anglosassone, che Laforgue amava e su cui egli ha lasciato una vera impronta – basti pensare a nomi del calibro di Ezra Pound e T. S. Eliot – è tradizionalmente attento all'opera di Laforgue. Ecco qui la monografia di un giovane ricercatore incentrata sulla presenza della filosofia tedesca e orientale nella produzione di Jules Laforgue. Lo studio è così convincente che un suo capitolo, volto in lingua francese, è entrato a far parte di un recentissimo numero (2, 2017) della "Revue d'Histoire littéraire de la France" coordinato da Henri Scepé e dedicato a *Laforgue, Poésie et Philosophie*.

A fine volume, l'indice dei nomi, concetti e titoli evidenzia che, in questo luogo, l'indagine è di più ampio spettro, coinvolgendo sia l'opera in versi che l'opera in prosa di Jules Laforgue.

Quasi inutile dire che, fin dalle prime battute, un ruolo cardine assume la figura di Schopenhauer, da sempre, e per i più, pensatore a cavallo tra Occiden-

te e Oriente. È però apprezzabile come l'A. indaghi non tanto il pensiero di Schopenhauer in sé, quanto l'immagine che di quel pensiero emerge dalla cultura francese della seconda metà dell'Ottocento, cosicché Schopenhauer diventa una sorta di «Bouddhiste contemporain en Allemagne». In altri termini, lo studio circoscrive analiticamente la ricezione dell'opera di Schopenhauer in terra di Francia negli anni sessanta-ottanta del diciannovesimo secolo (Laforgue nasce nel 1860 e muore, giovanissimo, nel 1887), ampliando il quadro alla ricezione, non priva di diffidenza, della filosofia tedesca nella Francia dell'Ottocento (*The Reception of German Philosophy in Nineteenth Century France*). Una filosofia sentita quale alterità specie nel doloroso frangente dell'annessione tedesca dell'Alsazia e Lorena, e in anni in cui ancora domina e grandeggia l'insegnamento di Victor Cousin.

Altro nome di spicco per tutti i frequentatori dell'opera di Laforgue è quello di Hartmann, l'allievo tedesco di Schopenhauer con cui questo studio deve ovviamente confrontarsi. E se Laforgue ripudia ben presto le poesie del *Sanglot de la terre* («j'ai abandonné [...] mes poèmes philosophiques») ciò non significa che il Buddismo alla Schopenhauer e l'Inconscio alla Hartmann (o Incoscience come lo chiamava il compianto Enrico Guarnaldi) non rimangano per lui dei riferimenti durevoli. Tuttavia potrà permettersi di non prenderli più sul serio: nasce l'ineguagliabile Laforgue delle *Complaintes*, ludico e parodico persino nei confronti dei suoi mentori. È il Laforgue "dilettante" in cui la leggerezza stempera il sapere filosofico, il *Pierrot fumiste* a cui nulla può essere imputato.

Lo speciale tipo di Buddismo che emerge dagli scritti di Schopenhauer tradotti in francese, al giovane Laforgue serve anche, secondo l'A., in chiave di ribellione contro l'imperante eurocentrismo: è il persistente allettamento del "non-être". Viene così inserito nel variegato quadro del nichilismo europeo di fine Ottocento, che va di pari passo con la morte di Dio, il particolare "culte du néant" di Laforgue: straniato e divertito, deliberatamente leggero, che si bagna in un "Gange" da cartolina.

[ALESSANDRA MARANGONI]

Noëlle Benhamou, *Dossier Guy de Maupassant. Clinique de Passy 1892-1893*, Connaissances et Savoirs, Saint-Denis, 2018, 338 pp.

All'indagine scientifica che da oltre un secolo ruota intorno agli ultimi anni della vita di Guy de Maupassant, nello specifico ai due anni che lo scrittore ha trascorso nella clinica psichiatrica di Passy prima della sua morte (1892-1893), si è aggiunto un tassello importante. A cura di Noëlle Benhamou, Maître de Conférences all'Université de Picardie Jules Verne, responsabile di un portale dedicato all'autore ([www.maupassantiana.fr](http://www.maupassantiana.fr)), è apparso il dossier che contiene le riproduzioni fotostatiche – e le relative trascrizioni – delle carte che documentano l'ingresso di Maupassant nella suddetta clinica e che si credevano ormai scomparse: *Dossier Guy de Maupassant. Clinique de Passy 1892-1893* (Connaissances et Savoirs, Saint-Denis, 2018).

Nel volume curato da Benhamou si ritrovano 52 documenti del Dossier 1718, il numero di matricola assegnato a Maupassant quando nei primi giorni di gennaio del 1892 fu affidato alle cure dei dottori Blanche e Charcot; si tratta di documenti di natura amministrativa, dei certificati di ammissione di Maupassant

nell'istituto, degli scambi epistolari tra i medici e i familiari dello scrittore e tra gli stessi medici, della lettera inviata dal commissario di polizia per accertarsi del suo stato di salute, anche di alcuni ritagli di giornale, che Benhamou trascrive in appendice e che dimostrano la particolare attenzione del personale nella conservazione di ogni comunicazione relativa alla clinica e ai suoi degenti. La *Loi des aliénés* del 30 giugno 1838 imponeva alle strutture mediche la stesura di un registro di tutti i pazienti, eppure nella clinica di Passy era scomparsa ogni prova del passaggio di Maupassant dopo la sua morte. La loro disponibilità oggi è dovuta alla donazione di Jérôme Honnorat, professore di neurologia dell'Università di Lione ed erede di André Isidore Meuriot, direttore della clinica dopo Émile Blanche.

Una trafila simile aveva interessato i referti medici, rimasti nelle mani della famiglia Blanche fino al 1977. Attualmente, quella documentazione medica è consultabile nella sezione manoscritti della Bibliothèque Nationale de France; prima di allora, l'assenza di una rendicontazione aveva impedito la produzione di un'analisi scientifica sulla casa di cura più celebre di Parigi, o, come la definisce Laure Murat: «Poste d'observation sans rival sur les rapports entre folie et création» (Murat, *La maison du docteur Blanche*, Gallimard, 2013, p. 21). La clinica in questione aveva ospitato nell'Ottocento molti personaggi illustri del mondo letterario e artistico, da Alfred de Vigny ad Alexandre Dumas, a Théophile Gautier, ed è, presumibilmente, a questa notorietà che vanno ricondotte le cautele adoperate sugli archivi anche dopo la chiusura dello stabilimento. Nel momento in cui i registri e i referti medici sono venuti alla luce, uno studio incrociato dei documenti ha reso possibile conoscere il resoconto a dir poco quotidiano dei pazienti.

Benhamou dedica ampio spazio della sua introduzione alla ricostruzione degli eventi che hanno accompagnato l'internamento di Maupassant, in particolare al dibattito sviluppatosi sui giornali all'indomani della notizia; la studiosa mette a confronto le differenti versioni che ne furono date con i documenti in suo possesso, mostrando i casi in cui i fatti riportati dai giornalisti non potevano in alcun modo corrispondere al vero. La progressiva paralisi generale che causò l'offuscamento della vista e poi della ragione per Maupassant, è stata nel Novecento riconosciuta tra i sintomi della sifilide (contratta dallo scrittore quando aveva soli ventisei anni), ma all'epoca delle sue crisi furono in tantissimi ad esprimere le proprie opinioni, probabilmente suggestionati dalla possibilità che l'autore di *Le Horla* fosse preda di un delirio simile a quello da lui descritto nelle sue opere; Émile Zola, in un'intervista apparsa su "Le Matin" il 7 gennaio 1892, dichiarò che Maupassant era stato «la victime d'un atavisme redoutable».

Benhamou si interroga sulla legittimità di pubblicare documenti che dovrebbero essere tutelati dal giuramento di Ippocrate, seppure a distanza di più di un secolo, ma le sue perplessità sono vinte dallo spirito della ricerca scientifica e dalla volontà di riabilitare la fama dell'autore e della sua famiglia, considerata a torto indifferente nei confronti dell'internamento di Maupassant, come dimostrato dalle lettere. D'altro canto, lo scrupoloso lavoro della curatrice opera una severa distinzione tra la sfera letteraria e quella medica, che sembra anche volere rivendicare l'oggettività dei dati in suo possesso per restituire nuova prospettiva a uno dei più appassionati dibattiti sulla natura della follia umana nell'uomo e nella letteratura.

[GIULIA SCURO]

Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, J. Guérin (éd.), Paris, Champion Classiques, 2018, 448 pp.

Corredata da un ricco apparato di note, da un'ampia bibliografia e da un indice dei nomi, questa edizione critica di *Cyrano de Bergerac* comporta soprattutto una *Préface* di Jeanyves Guérin di circa cento pagine, un vero e proprio saggio, e degli interessanti *Annexes* sulla ricezione critica dell'opera e sulle sue varie rappresentazioni.

La prima questione affrontata da Guérin nella *Préface* è la distanza fra il personaggio di Rostand e lo scrittore del XVII secolo protagonista della vicenda narrata e tutti i malintesi interpretativi derivati da questa distanza. Partendo da questa nota non coincidenza fra il personaggio e la sua leggenda letteraria, Guérin mette a punto con precisione i dati storici della scarsa biografia di Cyrano, passando poi a quella dello scrittore che ne ha consacrato il mito, Edmond Rostand, a sua volta reso celebre soprattutto da *Cyrano*. Il contesto storico-culturale in cui la *pièce* viene rappresentata, quel 1897 tormentato dagli inizi dell'Affaire Dreyfus, nel quale Rostand «soutient Zola plus que Dreyfus», viene illustrato nella parte centrale della *Préface*, in cui Guérin considera l'abbondante attività del teatro francese negli anni 1890 come votata principalmente al divertimento del pubblico: «l'institution est prospère, sa production médiocre». Progressivamente, tuttavia, si insinuano in questo panorama generale elementi di rinnovamento che derivano dalle scuole letterarie dominanti, naturalismo e simbolismo, anche se il *Cyrano* di Rostand sembra prescindere da legami con il teatro dell'epoca e riecheggiare invece, in modo generico e indefinito, frammenti della cultura classica condivisa da un pubblico colto: Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, La Bruyère. Ma, accanto a loro, gli scrittori della prima metà dell'Ottocento svolgono un ruolo fondamentale, a cominciare da Gautier, nel cui saggio sui *Grotesques*, Rostand ha scoperto il personaggio di Cyrano de Bergerac; ulteriori informazioni hanno fornito la *préface* alle opere di Cyrano pubblicata da Paul Lacroix nel 1858 e l'opera di Louis Gallet, *Le Capitaine Satan. Les aventures de Cyrano de Bergerac* del 1876. Guérin elenca puntualmente le numerose consultazioni storiche e letterarie operate da Rostand, benché per il suo personaggio «hétéroclite» l'autore si prenda «de grandes libertés avec la chronologie» e ne faccia inoltre più un uomo di spada che di pensiero. Se qualche eco della *bohème* letteraria può essere rintracciata, Guérin ricorda che «Cyrano se situe délibérément hors du milieu littéraire sinon contre celui-ci. Les stratégies de la réussite, comme du succès sont, pour lui, deux formes d'apostasie». Allo stesso modo, la scelta del genere «comédie héroïque» costituisce un rifiuto del dramma romantico, come del resto la vicenda amorosa con Roxane, inventata da Rostand, «dit l'impossibilité de l'amour heureux» togliendosi così nettamente dalla «postérité du drame romantique». Molte pagine della *Préface* sono riservate alla *mise en scène* dell'opera al teatro della Porte Saint-Martin e alle critiche entusiastiche che l'hanno seguita, dal dicembre 1897 fino al 1918, anno della morte di Rostand. Passando ad esaminare il testo della *pièce*, Guérin raccoglie le critiche alla versificazione della «comédie héroïque», che certamente non presenta istanze formali innovative ed è considerata in generale più adatta alla scena che alla lettura, sottolineando tuttavia, attraverso l'enorme fortuna della *pièce* nei teatri di tutta Europa e i suoi numerosi adattamenti successivi per la televisione e il cinema, le doti

drammaturgique di Rostand: «Ceux qui l'ont pris pour le nouveau Victor Hugo se sont trompés. Ce ne sont pas ses alexandrins, c'est la théâtralité de sa comédie héroïque qui en fait aujourd'hui un monument inscrit dans le patrimoine mondial».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

*Dictionnaire des Naturalismes*, C. Becker et P.-J. Dufief (éd.), Paris, Champion, 2017, 2 voll., 1002 pp.

Conçu et dirigé par Colette Becker et par Pierre-Jean Dufief, le *Dictionnaire des naturalismes* est le fruit d'un long travail d'équipe: il réunit une soixantaine de chercheurs français et étrangers qui ont pu partager réflexions et compétences à l'intérieur d'une plateforme numérique – gérée par Jean-Sébastien Macke – au fil de la réalisation des volumes. Cet ouvrage «encyclopédique et polyphonique» d'environ mille pages témoigne ainsi d'un projet ambitieux, mais nécessaire: comme il est rappelé dans la présentation, si les œuvres majeures associées à la mouvance naturaliste sont considérées comme des classiques de la littérature, elles sont, aujourd'hui encore, héritières de préjugés esthétiques ou idéologiques qui ne tiennent pas suffisamment compte de l'ampleur et de l'hétérogénéité du mouvement. D'où l'exigence de relancer le débat à partir des notions elles-mêmes de «naturaliste» et de «naturalisme», et ce par le biais d'un réseau d'entrées non seulement biographiques, mais aussi théoriques et thématiques susceptibles de faire dialoguer de manière transversale personnalités, idées et modes d'expression.

L'hypothèse à la base d'une telle publication est que la longévité du naturalisme et son écho international se fonderaient sur son hétérogénéité, sur son caractère pluriel souligné d'ailleurs par le titre. D'entrée de jeu, il n'est pas anodin de rappeler que le mouvement esthétique et littéraire théorisé par Zola dans les années 1870-1880 ne se limite pas à l'œuvre de celui-ci, en France. La production d'écrivains tels que Flaubert, les Goncourt, Daudet, Maupassant montre que les principaux romanciers participant à ce mouvement plurigénérationnel pour le renouvellement de la *mimesis* n'ont jamais cessé de prendre du recul à l'égard des théories zoliennes tout en essayant d'élaborer des poétiques personnelles allant au-delà des étiquettes. Les entrées relatives aux auteurs de référence sont ainsi conçues de manière à montrer à la fois la participation de ceux-ci à un même réseau intellectuel et la diversité des approches, l'apport de chacun dans le débat de l'époque, les problèmes soulevés par les différents œuvres dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles interagissent avec les études sur les maîtres à penser du mouvement – Diderot, Balzac, Flaubert etc. – et dialoguent avec les notices centrées sur les «petits naturalistes» qui occupent, ici, une place digne d'attention. Les courants qui auraient idéologiquement précédé, préparé, voire côtoyé l'émergence de ces nouvelles poétiques font également l'objet d'articles monographiques: romantisme, réalisme des années 1850, symbolisme...

Le caractère protéiforme et changeant de la notion de naturalisme(s) émerge ainsi à plusieurs niveaux. D'un point de vue littéraire, il se caractérise, en effet, par la pluralité des genres pratiqués – l'écriture journalistique, l'autobiographie, la nouvelle, le théâtre etc. – ainsi que par une certaine pluralité des tons et des registres capable de mêler enquête et comique,

parodie, ironie et d'autres formes d'écriture oblique. Une place de choix est aussi accordée à la variété des *topoi* que ce mouvement pour le renouvellement de la représentation littéraire a eu le mérite d'introduire, ou de réinventer, à l'intérieur de l'écriture fictionnelle. Aux côtés d'une telle topographie thématique, se déploient ainsi les espaces – physiques ou symboliques – de sociabilité favorisant le partage et la circulation des idées, de la naissance du mouvement à l'époque actuelle: on va de la Maison de Médan ou du Grenier des Goncourt jusqu'aux manifestes, aux institutions, aux prix littéraires et aux revues universitaires actives aujourd'hui encore.

Dans une perspective plus large, d'autres études montrent que les naturalismes dépassent les frontières purement littéraires. On pourra en effet constater que nombreux sont les champs artistiques et intellectuels concernés. Si les références aux modèles scientifiques demeurent significatives, on constatera que la philosophie, la peinture, l'architecture, la musique, le cinéma ont d'un côté fourni des suggestions pour l'élaboration d'une nouvelle notion de *mimesis* chez les écrivains; de l'autre, ces mêmes domaines ont assimilé un certain nombre d'instances naturalistes liées à la représentation du monde contemporain.

Ouvrage d'envergure, le *Dictionnaire des naturalismes* a surtout le mérite de montrer dans quelle mesure les naturalismes français avec leurs variantes internes, leurs repères chronologiques, leurs principes et leurs évolutions se distinguent d'autres mouvances nationales par leur ample diffusion à l'étranger, surtout en Europe occidentale. Comme le suggère Yves Chevrel dans son texte introductif traçant un historique du phénomène, ils auraient commencé à parcourir de nouveaux chemins dès qu'ils se diffusent en Russie, en Allemagne, en Pologne, en Italie, en Grèce et en Espagne surtout à partir des années 1880. Depuis, la notion aurait acquis de multiples nuances de sens qui sont approfondies dans les notices rédigées par les chercheurs étrangers collaborant aux volumes, nuances qui justifieraient, une fois de plus, la variété du mouvement. Pour mieux comprendre les mécanismes à la base d'une telle dynamique, le lecteur pourra aussi apprécier les nombreuses références aux médiateurs, à savoir aux personnalités, aux traducteurs, aux revues et aux éditeurs situés au cœur d'un dialogue intellectuel complexe qui n'est pas exempt de contradictions et de contrastes.

Grâce à son approche interdisciplinaire et transnationale, ce *Dictionnaire* se donne à lire comme un outil précieux pour tout chercheur s'intéressant au mouvement naturaliste aussi bien qu'à l'histoire culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle, en France et en Europe. Car il invite à une relecture de cette période tout en abordant des problèmes à la fois historiques, théoriques et notamment poétiques sans néanmoins négliger un focus sur les procédés expressifs et les processus créateurs conçus en relation avec leur contexte de réception.

[MICHELA LO FEUDO]

Stéphanie Smadja, *Cent ans de prose française (1850-1950). Invention et évolution d'une catégorie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 458 pp.

Nell'ampio lavoro di Stéphanie Smadja, accompagnato da cinquanta pagine di bibliografia, è anzitutto la definizione della parola «prose» ad essere affrontata,

subito dopo che Michel Murat ne ha mostrato nella *Préface* la ricca ambivalenza affermando che «une idée de la prose est coextensive aux œuvres en prose, et elle apparaît dès que celles-ci sont soumises à un jugement esthétique». Una definizione appare dunque particolarmente ardua («La prose, un océan d'incertitudes?») e la prima necessità è senz'altro quella di un ancoraggio cronologico, benché non del tutto convenzionale – dal 1850 al 1950 –, come periodo di progressiva affermazione di una prosa letteraria liberata dalla retorica e dalla lingua comune che «accède à une forme d'autonomie et se redéfinit à partir du primat de l'esthétique».

Il percorso è compiuto dall'A. attraverso gli autori più significativi e, benché esso esoriti largamente dai limiti di questa parte di rassegna, si cercherà di darne conto per intero. Flaubert e Maupassant sono i primi ad essere chiamati in causa – «Prose littéraire et prose narrative. De Flaubert à Maupassant» (pp. 53-90), il primo per la creazione di un vero e proprio «mythe de la prose» fondato sulla «conception d'une phrase "inchangeable" (aussi nécessaire que le vers)» e su un ideale di bellezza formale che non è frutto della rinuncia al «vrai». È ciò che mostra anche la discendenza flaubertiana: i Goncourt e i naturalisti nelle loro varie sfaccettature e soprattutto Maupassant, con il quale la prosa letteraria compie un passo ulteriore: «la fascination pour une beauté grammaticale et le regain de l'esthétique classique».

In «Le miracle d'une prose poétique» (pp. 91-133) è naturalmente questione del poema in prosa e di Baudelaire, ma, dopo di lui, anche di Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Huysmans e di molti altri fino a Jacob, Reverdy, Fargue, Salmon, in una continua ridefinizione di confini con la poesia. L'analisi di Stéphanie Smadja, condotta anche attraverso numerosi testi e corredata di continui riferimenti critici, segue il fluire del dibattito sottolineando che se tutta la «prose littéraire» nelle sue varie manifestazioni nasce da «l'effacement des frontières entre prose et vers», il poema in prosa «par sa densité et sa concentration, constitue un miroir grossissant et un laboratoire de proses particulièrement révélateur».

«Revue et stratégies éditoriales au tournant du siècle» (pp. 135-162) sposta l'attenzione sulle politiche editoriali nei primi anni del Novecento, che ruotano in buona parte attorno alla *N.R.F.* e si caratterizzano per tre intenzioni fondamentali: «l'ouverture nécessaire à d'autres cultures [...], le nouveau rôle dévolu à la critique [...] et la volonté de "défense et illustration" de la langue française». Il romanzo appare in questo contesto come la più importante forma di prosa narrativa, sostenuta anche dall'utilizzo della pubblicità, che caratterizza l'azione delle pur diverse case editrici studiate dall'A.

Il capitolo successivo – «La prose littéraire et ses institutions dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle»

(pp. 163-215) – prende in esame le relazioni fra letteratura e società, materializzate dalle prese di posizione, qui in particolare sul romanzo, delle diverse accademie (*Académie française*, *Académie Goncourt* e gruppo della *Nouvelle Revue Française*). Il capitolo è completato dallo studio «de l'image de la prose entretenue par les manuels scolaires et les traités d'art d'écrire», che trattano un'immagine della prosa legata allo stile definito dalla retorica «tempéré», cioè sobrio ed elegante, con in più diversi elementi di «nationalisme littéraire».

In «Pour une "nouvelle prose française"» (pp. 217-258) l'A. approfondisce quelle che appaiono come le due tendenze fondamentali della prosa nel periodo considerato: una, di ascendenza flaubertiana, che ricerca «un style simple, sec, héritier des grands traditions rhétoriques»; l'altra, erede piuttosto dell'opera dei Goncourt, «révendant une littérarité affichée parfois jusqu'à l'excès». Maupassant, Jules Renard e soprattutto Gide incarnano il primo tipo di prosa, mentre «le style complexe» appare particolarmente rappresentato dalle opere di Gracq, di Proust e di Aragon.

La stessa bipartizione viene applicata dall'A. per il poema in prosa nel primo dopoguerra («Laboratoires de proses», pp. 259-315), per il quale viene indicata anche un'importante «entrée en poésie» che «remet en question à la fois le vers et les genres en prose» e culmina con le opere di Valéry e Breton. Stéphanie Smadja studia quindi «la place du récit» nei poemi in prosa di Aloysius Bertrand, Maurice de Guérin, Rimbaud, Lautréamont, Max Jacob e Michaux esaminandone da vicino i procedimenti spesso distortivi di narrazione, a partire dalla struttura e dalla lunghezza della frase. Altri poeti confluiscono nello studio di «mots et phrases sur fond blanc», la disposizione del testo sulla pagina: Leiris, Eluard, Valéry, Claudel.

«Prose littéraire et langue commune» (pp. 317-372) affronta l'ultima delle sfide della prosa fra il 1850 e il 1950 raccolte in questo volume, quella del confronto con la lingua comune, parlata, che rinvia ad un tempo ad una comunità culturale consolidata, ma anche ad uno strumento in continua evoluzione nell'uso quotidiano. In questa direzione «de véritable tournant [...] – afferma l'A. – est incarné par Céline» che realizza una lingua scritta in cui trovano spazio la voce e il corpo, anche se altri autori hanno lavorato prima di lui con lo stesso intento.

Alla fine dell'itinerario lungo il «secolo» di prosa ritagliata da Stéphanie Smadja e ricco di tentativi e sperimentazioni, gli interventi di Sartre e di Gracq riproducono la contrapposizione che l'ha caratterizzato per intero: «face au modèle dominant de la phrase brève, fondé sur un idéal de simplicité et de transparence, de nombreux prosateurs continuent à travailler l'allongement de la phrase et cisèlent la prose aux prismes de la conscience».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

## Novecento e XXI secolo a cura di Stefano Genetti e Fabio Scotto

Biagio D'Angelo, *Espace-temps: Proust et les créations contemporaines. Écrits parisiens 2017-2018*, 3, Paris, L'Harmattan, 2018, «Eidos», 138 pp.

L'autore di questa pubblicazione si prefigge di analizzare le relazioni che l'immaginario artistico contemporaneo intrattiene con l'universo della *Recherche* e, in particolare, con la concezione spazio-temporale di Marcel Proust.

La prefazione di Maria Adélia Menegazzo («Préface: La suite du Temps», pp. 5-13) illustra l'impianto teorico dell'opera, mentre la postfazione di François Soulages («Postface: Histoire et géographie des arts» (pp. 123-128) presenta il tomo *Espace-temps* come la sintesi dialettica di un percorso inaugurato dai due precedenti *Écrits parisiens*, ovvero *Espaces: topographie et imaginaire* e *Temps: photographie et littérature*. La parte centrale del testo, occupata dalla trattazione di Biagio D'Angelo, è suddivisa in quattro capitoli, ognuno dei quali riassume in chiave proustiana la biografia di una o più personalità artistiche.

Il primo capitolo («Vous êtes ici. Elida Tessler», pp. 27-50) si focalizza su *Vous êtes ici*, un laborioso processo di appropriazione immaginaria e metafisica dello spazio e del tempo della *Recherche* messo in atto dalla stessa Elida Tessler. Per mezzo di un timbro riportante il famoso logo «Vous êtes ici» del sistema di trasporto urbano parigino, l'artista brasiliana segnala ogni occorrenza della parola «temps» nell'opera di Proust. I «temps» dapprima dimenticati e poi – è il caso di dirlo – «ritrovati» nel corso delle numerose letture e riletture rappresentano un perfetto esempio di epifania all'interno del labirinto memoriale.

La centralità dell'immagine nella percezione umana costituisce il *fil rouge* del secondo capitolo: «Filmer, couper, retrouver Proust. Véronique Aubouy, Ewa Partum, Sophie Calle et Christian Boltanski» (pp. 51-80). Attraverso la mediazione epistemologica di Didi-Huberman, Deleuze e Derrida, l'autore mostra come la *Recherche* permetta ad artisti di origini e formazioni differenti la possibilità di mettere in pratica le formule espressive più disparate, siano esse il frutto di un'esperienza aperta alla collettività (*Proust lu* di Aubouy), il risultato di un ripiegamento sulla propria intimità (*Pas pu saisir la mort* di Calle) oppure la sperimentazione di forme performative e di installazioni di oggetti (*Metapoetry "A la recherche du temps perdu" according to Marcel Proust* di Partum e 19.924.458 + / - di Boltanski).

Il riferimento a Proust da parte di Modiano durante la conferenza tenuta in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura è il punto di partenza del terzo capitolo («Traces, empreintes. Proust et Modiano», pp. 81-104). Biagio D'Angelo esamina la funzione poetica della fotografia nel romanzo *Dora Bruder*: oggetti del ricordo e dispositivo della memoria, due dei capisaldi della *Recherche*, vengono rintracciati, ripercorsi e riscritti da Modiano.

1965 / 1 - ∞ di Roman Opalka è il polo attorno al quale gravita la sezione conclusiva: «Chapitre ∞. Le temps récréé. Roman Opalka» (pp. 105-122). Uomo, artista e opera d'arte si concentrano nello sforzo immane di arrestare il tempo, scandito quest'ultimo dalla

scrittura progressiva e reiterata dell'ordine crescente dei numeri naturali. Il ritratto fotografico cui l'autore si sottopone dopo una serie prestabilita è la dimostrazione della spietatezza meccanica del tempo che passa.

Dall'installazione alla performance, passando per la fotografia e l'audio-visivo, ma senza dimenticare il romanzo, il testo mira in sostanza a scandagliare l'orizzonte artistico-culturale attuale, mettendo in risalto il processo ermeneutico derivante dal dialogo che ogni singolo artista instaura con l'universo di Proust, non a caso definito «palimpseste et archive» nella sezione introduttiva «L'espace-temps libéré» (pp. 15-26).

[LUDOVICO MONACI]

Patrick de Haas, *Cinéma absolu Avant-garde 1920-1930*, Valréas, Mettray éditions, 2018, 800 pp.

P. de Haas ripropone in una nuova versione il lavoro già ampio di *Cinéma intégral*, pubblicato nel 1986, arricchendolo ulteriormente, alla luce delle nuove evoluzioni critiche. Il panorama in questi ultimi trent'anni si è trasformato, tanto da rendere necessaria una nuova inquadratura dell'epoca e dei suoi movimenti d'Avanguardia. L'opera si presenta come una vera e propria antologia della sperimentazione interdisciplinare in seno alle Avanguardie, con un focus particolare sulle creazioni degli anni Venti. Il tema centrale rimane il *cinéma d'avant-garde* o *expérimental*, mentre cambia il contesto in cui si inserisce l'analisi; il cinema sperimentale si trasforma da oggetto di proiezione nella sala cinematografica a oggetto museale. L'autore si concentra sull'esaltazione della «puissance subversive» delle opere (p. 64), annullando l'aporia e le ambiguità già presenti allora sull'uso della sperimentazione nelle Avanguardie, sia come continuazione della problematica dell'*art pour l'art*, sia come atto politico rivoluzionario. De Haas abbandona le restrizioni dettate dai termini e dalle etichette, volute a volte dai protagonisti stessi o dalle interpretazioni critiche successive. È in quest'ottica che il testo, prima di concentrarsi sui protagonisti principali con esempi e approfondimenti, ripercorre alcuni concetti e termini chiave quali *avant-garde historique* o *films d'artiste*. L'analisi, suddivisa in tanti sottocapitoli, intreccia problematiche spesso date per scontate o lasciate in sospeso; in particolare l'interconnessione del cinema di quegli anni con la pittura e con la poesia.

L'autore privilegia la stretta relazione tra testo e immagine che coinvolge membri di varia nazionalità e talento artistico. *Cinéma absolu* rompe gli schemi dell'approccio critico tradizionale, ancora oggi prigioniero dell'iconografia narrativa, finalizzata all'«exigence communicative» (Panofsky, p. 47). Secondo P. de Haas, infatti, l'inventiva lessicale finalizzata a distruggere l'edificio di certezze delle Belle Arti favorisce l'ibridazione e le migrazioni da un'arte all'altra, sotto forme nuove e diverse tra loro: *poème d'images*, *cinégraphie intégrale*, *ciné-poème*, *musique visuelle*, *symphonie visuelle* ecc. Il clima degli anni Venti agevola i passaggi da una pratica a un'altra e non è un caso se il cinema in quel preciso momento storico raccoglie le speranze di artisti e poe-

ti. La pittura attraversa una crisi d'identità a causa dei nuovi mezzi meccanici di riproduzione delle immagini, tanto da spingere vari artisti a permettere l'irruzione di elementi discorsivi nei quadri: come nel caso di Magritte o di Duchamp. Il volume, quindi, fa luce su come il cinema sperimentale, finora rimasto minoritario nel novero delle arti, affronti con una sua estetica il rapporto tra testo e immagine in modo completamente rivoluzionario. Alla stregua delle opere pittoriche o letterarie di quel periodo, il cinema diviene campo di ricerca e creazione oltre la narrazione; l'elenco dei riferimenti alle collaborazioni interdisciplinari va da B. Cendrars, che partecipa alla stesura del film di A. Gance *La Roue*, a G. Hugnet per la sceneggiatura di *La Perle* di H. d'Ursel; se *L'étoile de mer* è un poema di R. Desnos, si arriva fino ai "poèmes cinématographiques" di P. Soupault o agli *scénarios* scritti da G. Stein, R. Gómez de la Serna, G. Ribemont-Dessaignes.

Letteratura, pittura e cinema si mescolano come in un grande gioco collettivo, che apre le porte all'esplorazione del progresso tecnologico dal punto di vista artistico, seppur spesso considerandolo solo un esercizio di stile, teso all'innovazione e contro il perfezionamento dell'illusione realista. Il fine della sperimentazione rimane quello di inglobare lo spirito di liberazione dal passato e dal presente, per infondere in tutto il mondo sociale il seme dell'invenzione, verso un mondo nuovo. La strada maestra indica l'opposizione alla scia narrativa e tende all'esplorazione di quell'*infra-mince* tra un'immagine e l'altra della pellicola, che richiama lo scarto del vuoto ai piedi del verso, secondo l'analogia di alcuni formalisti russi (p. 91). Velleità rivoluzionarie, frenate da restringimenti politici ben più pesanti nel cinema che in pittura o in poesia, dovuti alle condizioni dettate dall'industria culturale e del profitto.

Dopo questa articolata riflessione sul valore avanguardistico dei film sperimentali, l'autore inizia una lunga carrellata di esempi, partendo dalla concettualizzazione e dallo studio del movimento e dai suoi apporti nei lavori di Duchamp e Man Ray fino a Buñuel e Dalí, senza tralasciare nessuno dei protagonisti. L'analisi scorre con dovizia di particolari attraverso le testimonianze sulle evoluzioni di questi artisti, con carteggi e commenti di poeti e scrittori a loro vicini. L'antologia offre al lettore una serie di fotogrammi celebri, spesso interpretati da didascalie o analisi letterarie, come se quelle creazioni in movimento fossero state – o forse lo furono – un'opera collettiva ispirata a un intreccio interdisciplinare, volto alla sintesi di un'estetica di rottura che riuniva l'immagine e il testo poetico, almeno nel loro intento iniziale.

[MARCELLA BISERNI]

Jocelyn Van Tuyl, *André Gide et la Seconde Guerre Mondiale. L'Occupation d'un homme de lettres*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017, 292 pp.

Il saggio di Jocelyn Van Tuyl è la traduzione francese del saggio apparso in inglese nel 2006 (*André Gide and the Second World War: A Novelist's Occupation*, State University of New York Press). L'autrice si prefigge di ripercorrere le posizioni politiche spesso ambivalenti di André Gide, quali emergono dagli scritti di guerra, sinora poco considerati dalla critica che ha privilegiato l'analisi del *Journal*.

Il periodo preso in considerazione va dagli anni immediatamente precedenti lo scoppio della Seconda

Guerra Mondiale al periodo dell'epurazione, un lasso di tempo che vede Gide tormentato e preoccupato rispetto alla responsabilità intellettuale che il suo ruolo gli riconosceva. Il primo capitolo («De Munich à Montoire: l'homme de lettres en temps de crise nationale») esplora la posizione di Gide durante l'occupazione nazista della Francia e rievoca la «querelle des mauvais maîtres», un dibattito nazionale sulle presunte influenze deleterie di alcuni scrittori, tra i quali Gide, Valéry, Proust, Mauriac, Lautréamont, Apollinaire e i surrealisti, tutti ritenuti responsabili della decadenza in cui versava la Francia. Il secondo capitolo («Résignation et réaction: la NRF occupée») si focalizza sul ruolo giocato da Gide all'interno della rivista fondata sotto la sua egida nel 1908 ma che, con la nuova direzione di Drieu La Rochelle, si sposta su posizioni dichiaratamente collaborazioniste e filonaziste. Sollecitato dall'editore Gallimard che teme la chiusura della rivista a fronte della diminuzione dei lettori, Gide esita tra una decisione di netto rifiuto e la collaborazione alla redazione. Pur non facendo mistero della sua avversione all'impostazione data da Drieu La Rochelle, Gide fatica a staccarsi definitivamente dalla rivista che continua a sentire come una sua creazione, approdando comunque ad una dichiarazione di rottura affidata alle pagine di «Le Figaro». Nemmeno le dimissioni di Drieu, tuttavia, potranno impedire la chiusura della rivista, ormai esangue, nel 1943 (la «NRF» riaprirà nel 1953 sotto la direzione di Jean Paulhan). Il terzo capitolo («Messages codés: les Interviews imaginaires») analizza la strategia di riposizionamento politico di Gide che, dalle pagine del «Figaro littéraire», da novembre 1941 a giugno 1942, invita i lettori alla Resistenza. In questi dialoghi con un intervistatore fittizio, Gide fa delle considerazioni apparentemente anodine sulla lingua e la letteratura ma, in filigrana, grazie a un gioco di rimandi letterari, inserisce dei messaggi contro l'occupazione tedesca. Nella primavera del 1942 Gide si trasferisce in Tunisia dove vivrà direttamente l'assedio tedesco iniziato nel novembre dello stesso anno. Lo scrittore rifiuterà persino, per ben due volte, di tornare in patria, al fine di conoscere personalmente l'esito di questo episodio della guerra, come l'A. spiega nel quarto capitolo («Batailles sur le front intérieur: l'allégorie domestique dans le *Journal de Tunis*»). Tre settimane dopo la liberazione di Tunisi, Gide si trasferisce in Algeria, liberata anch'essa dagli Alleati nel novembre 1942, dove resterà sino alla fine della guerra. Qui lo scrittore frequenta assiduamente un circolo letterario e intellettuale in cui erano confluiti numerosi scrittori francesi giunti all'indomani della Liberazione, come André Maurois e Antoine de Saint-Exupéry. Agli anni trascorsi in Algeria è dedicato il quinto capitolo («Glissements: *Pages de Journal et Thésées*»), in cui vengono sottolineati gli sforzi compiuti da Gide, non senza astuzia secondo l'autrice, per migliorare la sua immagine al fine di essere associato, senza più alcuna ambiguità, alla Resistenza letteraria. Rientrerebbe in questa dinamica il sostegno rivolto a De Gaulle. Il sesto e ultimo capitolo («Le retour: l'épuration et ses séquelles») prende in esame gli attacchi ai quali Gide fu sottoposto durante l'epurazione, nel momento in cui riemergono tutte le animosità suscitate dal suo rifiuto del comunismo. Come l'autrice conclude nell'Epilogo, a partire dalla Liberazione Gide vede la sua influenza eclissata da una nuova generazione, quella comunista e esistenzialista incarnata da Jean-Paul Sartre.

[MICHELA GARDINI]

Thomas Franck, *Lecture phénoménologique du discours romanesque. Rhétorique du corps dans le roman existentialiste et le Nouveau Roman*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017, «Le discours philosophique», 284 pp.

Thomas Franck, dottorando in semiotica e retorica all'Università di Liegi, propone con questo volume una lettura fenomenologica del discorso letterario, dedicando la sua analisi in particolare al romanzo esistenzialista e alla produzione del Nouveau Roman. Centrale nel lavoro di Franck è lo studio, attraverso le categorie ermeneutiche della filosofia di Merleau-Ponty, dei legami che si instaurano tra la realtà fenomenica, la coscienza individuale e il corpo. Punto di riferimento principale, Merleau-Ponty fornisce all'A. gli strumenti di pensiero necessari all'analisi critica delle opere di scrittori e scrittrici come Camus, Sartre, Beauvoir, Simon, Sarraute e Robbe-Grillet.

Suddiviso in quattro parti, il volume di Franck rintraccia l'influenza che la fenomenologia e la filosofia della coscienza hanno esercitato sulla produzione letteraria francese dall'inizio del xx secolo fino al 1940. Il primo capitolo («Philosophie et littérature de la conscience: approches socio-historiques», pp. 43-98) ricostruisce la storia delle prime fenomenologie tedesche e della loro eco in Francia, per poi analizzare il rapporto fra queste correnti filosofiche e la crisi del realismo letterario che aveva caratterizzato il secolo precedente. La fenomenologia appare così, sotto la penna di Franck, come il fondamento stesso della filosofia del romanzo esistenzialista di cui l'autore mette in rilievo le continuità con la produzione letteraria del Nouveau Roman. Nel secondo capitolo («Rhétoriques romanesques du corps phénoménologique: analyse de corpus», pp. 99-186), Franck affronta la questione del corpo, analizzando due aspetti contrastanti della corporeità inscritta nei romanzi dell'epoca: il corpo intenzionale e il corpo carnale. Nel terzo capitolo («La chair du langage: perspectives théoriques», pp. 187-222), Franck sonda la carnalità della scrittura stessa: l'atto corporeo, prima di tutto il gesto di scrivere, è così studiato come espressione poetica. Sul filo delle metafore corporee fin qui accennate, l'autore introduce anche l'immagine del testo-tessuto, pretesto non solo per introdurre la materialità del discorso, ma anche per dedicare una parte consistente del suo lavoro alla filosofia di Merleau-Ponty, il cui pensiero è protagonista dell'ultimo capitolo («Merleau-Ponty, rhétoricien et analyste du discours: perspectives méthodologiques», pp. 223-249). Analizzando con precisione un ampio corpus letterario e facendo un uso sapiente di strumenti della filosofia e dell'ermeneutica, il testo di Franck apre nuove piste metodologiche, attraverso la messa in relazione dell'approccio fenomenologico, dello studio retorico e dell'analisi del discorso.

[EVA FEOLE]

*Giono et les Méditerranées: rencontre autour de Juan Ramón Jiménez*, D. Bonnet, A.-A. Morello (éds.), Huelva, Universidad de Huelva, 2017, 212 pp.

È il 1959 quando Jean Giono accetta di realizzare l'adattamento cinematografico di *Platero y yo* di Juan Ramón Jiménez. La sua scrittura, così come la sua conoscenza del mondo del cinema sono carte vincenti agli occhi del produttore che l'ha contattato. Più di tutto sembrano averlo convinto quella sua appartenen-

za al Sud, quella sua vicinanza a Jiménez e il comune background culturale. Con entusiasmo Giono accetta immediatamente la proposta: pur non conoscendo gli scritti del poeta andaluso, è affascinato dai rispettivi mondi, due universi accomunati dal modo di scrivere e di pensare. Proprio per vedere Moguer, quella piccola cittadina andalusa al confine con il Portogallo che ha dato i natali a Jiménez, Giono attraversa in treno e poi in bus i loro due Paesi. Mezzi lenti, che gli permettono di ammirare il paesaggio, conoscere la Spagna e comprenderla cercando di farla sua.

Comincia così il volume diretto da Dominique Bonnet e André-Alain Morello, una raccolta degli Atti del convegno *Giono et les Méditerranées: rencontre autour de Juan Ramón Jiménez* tenutosi a Huelva nel 2015 e che ha riunito ricercatori specialisti dell'opera dei due autori. Al centro di tutto la sceneggiatura di *Platero y yo*, nel centenario della sua pubblicazione. Tra gli intervenuti, oltre ai due curatori, anche Denis Labouret, Jean-Yves Laurichesse, Jacques Mény, Sylvie Vignes, Claude Benoit Morinière, Daniel Lecler e Alicia Piquer Desvaux. Diversi gli aspetti studiati: dall'incontro-scontro tra Jean Giono e Moguer a quello con la Spagna tutta intera – nella *Lettre d'Espagne* del 1959 l'autore scrisse di non aver amato Barcellona, paragonandola ad una Marsiglia asmatica –, passando per il suo canto accorato del mondo mediterraneo che tanto lo accomuna non solo al collega andaluso, ma anche ad un'altra penna del Mezzogiorno francese, il premio Nobel per la letteratura Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Notevole l'Appendice, che ricostituisce la biblioteca ispanica di Giono, e suggestivo tutto il corredo fotografico gentilmente concesso dal Presidente dell'Associazione degli Amici di Jean Giono, Jacques Mény. Scatti in bianco e nero che ritraggono scene dell'incontro andaluso tra i due autori, complice il fascino di un asinello grigio e di un paesaggio lontano dalle logiche dello spazio e del tempo. Spazio e tempo che in qualche modo, come fu scritto in quell'occasione, sono alla fonte stessa del libro, spagnolo fino in fondo all'anima, dove il reale e l'irreale si completano, dove quel che si vuol dire non è mai detto, dove l'espressione non è altro che un falso spolverio sugli abissi.

[ELISA BORGHINO]

Guillaume de Sardes, *Genet à Tanger*, Paris, Hermann, 2018, 92 pp.

Romanziere (*Le Nil est froid*, 2009, *Prix François Mauriac de l'Académie française*), biografo – di Nijinsky (Hermann, 2006), evocato da Genet in *Notre-Dame-des-Fleurs* – e fotografo, Guillaume de Sardes torna in questo *portrait* narrativo sui soggiorni dello scrittore nella città marocchina. Si tratta di uno scritto volutamente antiaccademico, privo di note e di bibliografia, eppure accuratamente documentato: il *Saint Genet, comédien et martyr* di Sartre e la biografia di Edmund White sullo sfondo, l'A. valorizza ad esempio la conversazione con Hubert Fichte, ma anche le impressioni e i ricordi di Philippe Sollers (p. 30) e dell'autore di *Le bordel andalou* Georges Lapassade (p. 34), così come le immagini esposte in occasione della mostra *Jean Genet, l'échappée belle* (Mucem di Marseille, in collaborazione con l'Imec, 2016). Di capitoletto in capitoletto, il ritratto di Genet, quasi sessantenne al suo arrivo a Tangeri nell'estate del 1969, si estende all'insieme della sua vita in un continuo andirivieni temporale, con

particolare riguardo alla durevole attrazione per il Marocco, alla progressiva predilezione per la città di Larache – l'hôtel España, il *café Lixus* – e ai rapporti con Mohamed El Katrani e col figlio di questi Azzedine. Non solo: grazie alla moltiplicazione dei cenni all'opera, tanto narrativa e saggistica quanto teatrale, e ai vari fronti dell'impegno politico di Genet, dalla causa degli afro-americani a quella palestinese, biografia e poetica si intrecciano. Le allusioni ai motivi ricorrenti della pederastia, del furto, del tradimento e alle dicotomie prigionia/evasione, solitudine/*dandyisme*, sesso/amore, vergogna/gloria confluiscono in considerazioni essenziali – «Genet écrit comme il aime: contre nature» (p. 76) – sulle contaminazioni di sintassi arcaizzante e registro popolare, sulla punteggiatura ritmico-respiratoria, sulla preziosità di uno stile «fabriqué», «travesti» (p. 75 e p. 80).

Pur restando ai margini della *bio-fiction critique* che tanta parte gioca sull'attuale scena letteraria, Guillaume de Sardes riporta con discrezione alcuni dettagli – incontri, atmosfere, luoghi: il lussuoso albergo El Minzah, i molti caffè, la Librairie des Colonnnes – del proprio vissuto a Tangeri, sui passi di Jean Genet: a distanza di cinquant'anni, le tracce del loro passaggio si intersecano disegnando la cartografia di una città affascinante e contraddittoria, vitale e decadente, dal passato recente cosmopolita – «une ville-monde peuplée de nababs et de mendiants. Genet y est bien car il est l'un et l'autre à la fois» (p. 45) –, spazio eccentrico del desiderio a immagine della «hétérotopie gay telle qu'elle se construit entre Europe et Amérique pendant les années tangéroises de Genet» (p. 57), a lungo meta privilegiata di un "turismo" intellettuale e (omo)sessuale – da Joe Orton agli esponenti della *beat generation*, da Paul Bowles al Barthes di *Incidents* – spesso intriso, in chiave erotico-coloniale, di quello sguardo orientalista sul Nord Africa che Jean Genet, come ha osservato Edward Said (*Sullo stile tardo*, Il Saggiatore, 2009, pp. 77-91), contribuisce a incrinare. Inserendosi in un filone che comprende le testimonianze di Mohamed Choukri (*Jean Genet et Tennessee Williams à Tanger*, 1992) e di Tahar Ben Jelloun (*Jean Genet, menteur sublime*, ma anche la *pièce Beckett et Genet, un thé à Tanger*, 2010), l'operazione condotta da Guillaume de Sardes concorre a fare di Genet un personaggio letterario, dalla morte dell'ex-amante *funambule* Abdallah Bentaga – un lutto che sconfigge in suicidio per interposta persona nel racconto di Gilles Sebhan *Domodossola. Le suicide de Jean Genet* (Denoël, 2010) – alle numerose immagini, sia fotografiche (si veda Souad Guennoun, *L'ultime parcours de Jean Genet*, coedito da Tarik Éditions, Casablanca, e da Paris Méditerranée nel 2001) che letterarie, della tomba di Genet, in riva all'oceano, nel cimitero spagnolo di Larache, un luogo di pellegrinaggio che ricorre negli scritti degli autori marocchini attivi in Francia Rachid O. e Abdellah Taïa (Ralph Heyndels e Stéphane Bakey ne rendono succintamente conto alla voce «Larache» del *Dictionnaire Jean Genet* curato da Marie-Claude Hubert, Champion, 2014). Più in generale, l'A. di *Genet à Tanger* si aggiunge all'elenco dei numerosi scrittori che, da Dumas e Delacroix fino ai nostri giorni, hanno coltivato il mito letterario internazionale di questa città, ripercorso da Boubekeur El Kouche nell'antologia intitolata *Regarde, voici Tanger. Mémoire écrite de Tanger depuis 1800* (L'Harmattan, 1996).

[STEFANO GENETTI]

Achmy Halley, Marguerite Yourcenar. *Portrait intime*, Paris, Flammarion, 2018, 208 pp.

Sulla scia delle numerose pubblicazioni uscite in occasione del trentennale della morte di Marguerite Yourcenar, Achmy Halley, specialista della scrittrice ed ex-direttore della Villa Yourcenar a Saint-Jans Capel, propone un nuovo volume dedicato all'autrice di *Mémoires d'Hadrien*. Come il titolo stesso suggerisce, si tratta di un testo divulgativo in cui si cerca di proporre un'immagine diversa della scrittrice, non tanto come grande letterata, ma come donna nella sua sfera più intima e quotidiana. Infatti, come l'autore stesso afferma nell'«Avant-propos», l'intenzione di questo volume non è di parlare dei successi letterari e dell'immagine pubblica di Marguerite Yourcenar, già trasmessa abbondantemente dai media, ma di privilegiare gli aspetti più personali e familiari, quelli poco conosciuti dal grande pubblico e che l'autore ha potuto scoprire durante il suo primo soggiorno a Petite Plaisance nel 1997 grazie al suo ospite Yvon Bernier, fedele bibliografo della scrittrice. Il volume si apre con una prefazione di Amélie Nothomb, grande ammiratrice di Yourcenar, la quale racconta l'importanza che ha avuto per lei la lettura di *Mémoires d'Hadrien* e prosegue con l'«Avant-propos» e il prologo in cui si descrive il successo mediatico della scrittrice dopo l'elezione all'Académie Française.

Il testo, suddiviso in sette capitoli, non segue un ordine cronologico, ma tematico: ci si concentra sui temi cari alla scrittrice, quali il viaggio, la creazione letteraria, il rapporto coi suoi personaggi, la conoscenza come scopo ultimo da perseguire, l'isolamento a Mount Desert Island, la preoccupazione ecologica e la salvaguardia del pianeta e di tutti gli esseri viventi. Il tutto è supportato e arricchito da numerosi racconti e aneddoti sulla vita di M. Yourcenar: dall'infanzia definita *buissonnière* ai turbolenti anni Trenta, dall'incontro con Grace Frick all'esilio negli Stati Uniti, fino alla profonda intesa con Jerry Wilson e agli ultimi viaggi, l'autore non trascurava nulla della vita privata di Marguerite Yourcenar, come i *tea parties* nel giardino di Grande Plaisance, le abitudini culinarie, il vegetarianismo della scrittrice, l'arredamento della casa descritto con dovizia di particolari e l'attenzione alle piccole cose quotidiane.

Il testo è molto scorrevole, accattivante e reso ancora più piacevole dalla veste editoriale ben curata e arricchita da numerose riproduzioni fotografiche che illustrano diversi momenti della vita della scrittrice. Infine, oltre alle fotografie, è opportuno segnalare la presenza di alcuni documenti inediti, tra cui spiccano, alla fine del volume, i curiosi «Carnets Gourmands de Grace et Marguerite», veri e propri ricettari dei dolci fatti abitualmente a Petite Plaisance, illustrati e rivisitati dalla pasticceria Méert di Lille, di cui la scrittrice era assidua frequentatrice.

[SERENA CODENA]

*L'écrivain et le politique. Six essais sur Yourcenar*, Tanguy de Wilde d'Estmael (dir.), Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2018, 114 pp.

Le CIDMY (Centre International Documentation Marguerite Yourcenar, [www.cidmy.be](http://www.cidmy.be)) propone comme bulletin annuel un intéressant recueil d'études, présentées le 19 décembre 2017, à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de Marguerite Yource-



nar, à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Le but de ce recueil est de sonder la dimension politique qui se cache dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et qui pourrait échapper au lecteur peu averti: en effet, l'avant-propos de Jacques de Decker (*Yourcenar ou la citoyenneté visionnaire*, pp. 7-8) souligne le caractère déroutant de l'adjectif «politique» appliqué à une écrivaine comme Yourcenar, apparemment peu intéressée aux affaires de son siècle et moins engagée par rapport à d'autres auteurs. L'idée que l'on se fait trop souvent de Yourcenar comme auteure humaniste, toujours tournée vers le passé, peut être trompeuse, puisque la prise de distance qu'elle adopte face au politique, afin de placer les événements à la juste distance et de les juger avec lucidité, a souvent été mal interprétée et considérée comme du désintéressement.

La contribution de Bruno Blanckeman (*Du politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 9-24) nous introduit dans le vif du débat en soulignant que Yourcenar s'est toujours tenue à l'écart de la politique hexagonale et que, même en Amérique, elle n'a pas montré beaucoup d'intérêt pour les problèmes politiques. Néanmoins, l'A. admet que la question du pouvoir et du politique sous-tend toutes les œuvres de Yourcenar à des degrés distincts: dans ses premières œuvres il n'est qu'à l'arrière-plan de l'action, tandis qu'avec *Mémoires d'Hadrien* Yourcenar présente implicitement ses théories et son modèle politique, en introduisant des références aux problèmes de son époque et en insistant sur la nécessité d'une reconstruction d'un nouvel ordre mondial. Ses espoirs déçus, l'écrivaine publie *L'œuvre au noir* qui, au contraire, présente une vision plus pessimiste où le protagoniste est un libre penseur, persécuté par la société et très différent du triomphant Hadrien. Yourcenar propose une nouvelle forme d'action qui se fonde sur l'implication de soi et sur des choix de vie éthiques plutôt que politiques. Au lieu d'être à l'écart des affaires de son siècle, Yourcenar a préfiguré des questions qui à l'époque pouvaient paraître marginales, comme la sauvegarde de la planète et le rapport avec les autres espèces vivantes, mais qui sont devenues aujourd'hui des urgences.

L'étude de Francesca Counihan (*Marguerite Yourcenar traductrice engagée*, pp. 25-47) est consacrée aux traductions des *spirituals* et au grand intérêt que Yourcenar a toujours nourri pour la culture des Noirs américains. Le recueil *Flueve profond, sombre rivière* témoigne de la valeur de ces chants du point de vue poétique et souligne aussi le caractère universel des thématiques traitées, comme la souffrance, les préoccupations quotidiennes, l'espoir et l'élan humain vers le divin. Toutefois, avec cette traduction, Yourcenar ne s'intéresse pas seulement à la dimension poétique des textes, mais aussi à leur résonance politique: en effet, à travers son recueil, elle vise à faire connaître au public français la culture noire et à présenter sans biais la condition des Noirs aux États-Unis. La prise de position de l'écrivaine devient plus manifeste dans l'introduction, où elle dénonce le racisme et l'inégalité, et dans la dernière section, où elle inclut les «Chants de la liberté» qui renvoient à la lutte pour les droits civils.

Luc Devoldere («*L'empirisme d'une expérience sage*», pp. 49-62) commence par présenter ce qui est le cœur de la conscience politique de Marguerite Yourcenar: plutôt que l'appartenance à des partis ou à des factions précises, elle semble se fonder sur un respect et une *sympatheia* envers tous les êtres et les créatures vivantes qui partagent avec nous cette planète. Ce n'est

qu'avec *Mémoires d'Hadrien* que Yourcenar fournit ses théories du politique; notamment, l'A. insiste sur le caractère empirique du modèle romain qu'Hadrien incarne: il faut s'adapter à la réalité changeante, être souple, préserver les traditions «sans rien détruire», coexister pacifiquement et interpréter la loi sans oublier le bon sens. Cette attitude pragmatique semble caractériser la pensée de Yourcenar qui s'intéresse davantage à la résolution des problèmes concrets qu'aux théories politiques.

La même idée est reprise par Michèle Goslar (*Marguerite Yourcenar au-delà du politique*) qui évoque plusieurs passages où Yourcenar déclare de n'appartenir à aucune faction, condamne la politique en la retenant responsable d'avoir enfoncé l'homme dans la situation catastrophique où il se trouve encore aujourd'hui et insiste sur l'inanité des étiquettes politiques. Goslar suit pas à pas l'évolution de la dimension politique dans les textes de Yourcenar jusqu'à souligner un moment fondamental dans l'œuvre de l'académicienne, le moment où l'on passe de «la préoccupation de l'homme à celle de la terre». Ce passage n'est pas immédiat, mais il est le produit d'une longue réflexion: la dénonciation de la pollution globale, du surpeuplement, de la brutalité à l'égard des bêtes, l'indignation envers la vivisection, la destruction des forêts et la surexploitation des ressources terrestres montrent l'engagement écologique de Yourcenar qui va au-delà du strictement politique.

Quant à la contribution d'Alexandre Terneuil («*L'histoire s'écrit toujours à partir du présent*»: François Mitterand lecteur de Marguerite Yourcenar, pp. 73-84), elle concerne le rapport entre Mitterand et Yourcenar. Il faut relever que l'écrivaine n'était pas intéressée à Mitterand comme homme politique, mais plutôt au Mitterand lecteur, qui pouvait apprécier ses œuvres et avec lequel elle pouvait en discuter longuement. De plus, l'ancien président avait fait siennes dans ses discours des maximes, tirées notamment de *L'œuvre au noir* et d'*Archives du Nord*, dans lesquelles Yourcenar insiste sur la nécessité de construire l'avenir à partir du présent et ne considère le passé que comme «le présent tel qu'il a survécu dans la mémoire humaine».

La dernière contribution de Tanguy de Wilde entreprend une sorte de résumé des questions qui ont été abordées au cours de ce bulletin (*La militance politico-littéraire de Marguerite Yourcenar*, pp. 85-103). L'A. insiste sur le fait que la militance de Yourcenar est avant tout littéraire et qu'elle reste à l'écart de la politique, car elle pense que l'essentiel est ailleurs; elle estime que seule la militance littéraire peut vraiment agir sur les consciences humaines. Sa position n'est ni à gauche ni à droite, elle analyse la situation globale avec une extrême lucidité, complètement désenchantée et sans préjugés d'aucune sorte. Après avoir retracé le parcours politique de Yourcenar à travers ses œuvres, l'A. souligne que le personnage auquel l'écrivaine s'identifie le plus est Zénon, surtout dans l'annonce de catastrophes écologiques et dans l'analyse des possibilités réelles de l'homme.

[SERENA CODENA]

Véronique Rohrbach, *Le courrier des lecteurs à Georges Simenon. L'ordinaire en partage*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, «Interférences», 312 pp.

On pourrait croire que tout a déjà été dit, que tout a déjà été écrit sur Simenon. Ainsi en va-t-il des grands

noms de la littérature française: leurs œuvres ayant été décortiquées sous mille angles, on a l'impression qu'ajouter quelque chose serait inévitablement tomber dans la redite, dans la redondance. Pourtant, un écrivain prolifique comme Georges Simenon recèle encore des mystères ou du moins des aspects de sa personnalité ainsi que de son œuvre peu explorés et Véronique Rohrbach est là pour nous le prouver.

Version abrégée d'une thèse de doctorat soutenue en 2015 à l'Université de Lausanne, ce travail met en lumière, en effet, une facette nouvelle du "mythe Simenon": celui de la correspondance que le romancier a entretenue avec ses lecteurs entre 1953 et 1973, date à laquelle il annonce qu'il ne rédigera plus de romans. Simenon, en effet, est un écrivain "à lecteurs" (et à lectrices!), un de ces hommes à succès qui s'est complu dans la célébrité. Il n'est donc pas étonnant de découvrir que 5556 lettres – toutes rédigées après 1949 – se trouvent au Fonds Simenon du château de Colonster, à Liège, et l'on peut sans peine imaginer l'immense travail d'analyse mené par Véronique Rohrbach.

Divisé en six chapitres suivis de quelques documents épistolaires placés en guise d'annexes, l'ouvrage cherche à sonder les liens qui se sont tissés entre le romancier et son lectorat. «Au travers des chiffres et du phénomène culturel et médiatique, c'est le souvenir de l'affection que des millions de lecteurs de par le monde ont porté à l'œuvre et à la personne de Simenon que ce livre vise à faire revivre et à étudier» (p. 8). Un lectorat que l'on découvre extrêmement bigarré, composé de gens issus de classes sociales variées, tous réunis par un point commun: celui d'apprécier une littérature de l'ordinaire, qui reflète leurs préoccupations, leurs rêves, leurs déceptions, bref, leur quotidien.

Rohrbach commence par se pencher sur le courrier des lecteurs en tant qu'«enjeux d'un corpus ordinaire» (chap. 1), un phénomène qui se développe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où des gens de différentes couches sociales se mettent à envoyer des missives aux écrivains qu'ils aiment. Elle s'intéresse à l'identité des lectrices et lecteurs, en démontrant qu'il est très malaisé de définir un profil type, tant au niveau de l'âge que de la provenance, du sexe ou de la classe sociale. L'impression qui se dégage est que Simenon touche un public assez hétéroclite (l'ouvrier, l'avocat, la patronne, la bonne à tout à faire, l'intellectuel, la secrétaire...) et universel, puisque des missives lui parviennent du monde entier.

Une réflexion qui se poursuit dans le deuxième chapitre, au cours duquel sont établis des rapprochements entre le romancier et les écrits populistes, qui ont pris leur essor dans les années 1930, à une époque où le genre policier évolue dans le sens d'une «littérisation» (p. 76) et où la littérature de consommation est en pleine croissance. Simenon lui-même parlait de romans semilittéraires et il est question ici de la manière dont certains romans gris, tristes, parfois sinistres ont touché les lecteurs d'une manière ou d'une autre en mettant en scène le motif de la médiocrité.

C'est aux réactions des lectrices et lecteurs qu'est consacré le chapitre suivant – le plus consistant – c'est-à-dire aux motivations qui les poussent à dévorer les romans: le besoin de divertissement et d'évasion, bien sûr, mais aussi de réconfort face à la solitude, face à la dépression ou encore, en période de guerre, quand on vit la captivité. Il convient de remarquer à quel point les textes de Simenon font réellement du bien à son lectorat, lequel désire ensuite exprimer à l'écrivain, par le contact épistolaire, les bienfaits de la lecture. Grâce à de nombreux extraits de lettres proposés, on

découvre que certains épistoliers se livrent alors à des confidences, se permettent de lui faire des reproches sur telle ou telle enquête, demandent ou fournissent des conseils (par exemple pour écrire eux aussi), introduisent une requête. D'autres encore avouent avoir éprouvé le besoin de se rendre en reconnaissance sur les endroits décrits dans les œuvres simenoniennes, pour en respirer l'atmosphère, pour s'imprégner de l'ambiance voire vérifier l'authenticité d'un lieu. Des voyages qui prennent parfois l'allure d'un pèlerinage.

Les chapitres suivants traitent d'abord de l'assimilation de l'auteur à son œuvre, de l'amalgame Maigret/Simenon que l'auteur aimait entretenir (chap. 4) au point de presque ressembler physiquement à son personnage (ou viceversa), mais aussi du rôle attribué au destinataire des lettres (chap. 5). Tantôt vu comme un psychologue, comme un médecin, un guide spirituel, un conseiller moral, tantôt vu comme un père, un confident, un ami, Simenon est aussi celui à qui d'aucuns n'hésitent pas à demander une aide pécuniaire car – et c'est le thème du dernier chapitre – le romancier, au fil des ans, est devenu une vedette, une célébrité et cela se sait. Le ton des lettres les plus récentes prises en examen dans cet ouvrage montre qu'elles sont clairement adressées à un «grand écrivain», à une star et certains ne manqueront pas de tenter de sensibiliser l'homme à leur situation financière personnelle.

Quelle que soit la motivation de l'expéditeur ou de l'expéditrice, le courrier des lecteurs se présente à la fois comme un miroir de leur propre vie et comme un témoignage à vif de la réception des œuvres. Ces missives sont rarement polémiques ou virulentes; elles constituent très souvent un témoignage de gratitude, d'admiration, de reconnaissance. Même teintées de reproches, elles représentent de toute façon un signe de considération, ce qui ne pouvait que plaire au plus haut point à un auteur qui s'est toujours soucié énormément de son image, qui a veillé à faire sans cesse croître sa popularité. Et Simenon – on le sait – de répondre au courrier de tous ses fans, de façon bienveillante la plupart du temps: une manière, probablement, de construire, au fil des ans, l'air de rien, sa légende.

[HUGUES SHEEREN]

*Simenon et l'Italie*, L. Demoulin et H. Sheeren (dir.), "Francofonia", 75, autunno 2018, 200 pp.

La creazione di un archivio dedicato a Simenon presso la Cineteca di Bologna, in collaborazione con il figlio dello scrittore John e con l'Università di Liegi, e l'ideazione di un'esposizione dei *reportages* fotografici realizzati tra gli anni Venti e Trenta (C. Cenciarelli, *Avant-propos: à la recherche de Georges Simenon, à Bologne*, pp. 11-15) offrono l'occasione di tornare sui rapporti dell'autore con l'Italia, mentre ci si prepara a celebrare il trentennale della sua morte. Come premesso dai due curatori nella loro colorita *Introduction* (pp. 5-10), si tratta di rapporti apparentemente esili eppure duraturi, che vengono affrontati in questa raccolta di saggi da diverse angolazioni: biografica, testuale e intertestuale, attenta alla vicenda editoriale e alla ricezione di una produzione immensa, la cui popolarità rimane legata, nonostante il vasto corpus dei *romans durs* pubblicati da Adelphi in tempi più recenti e qui ampiamente valorizzato, ai «Gialli Mondadori» e alla figura del commissario Maigret, incarnata sul piccolo e grande schermo italiano dal bolognese Gino Cervi.

Dei dieci viaggi in Italia, da quello per mare del 1934 alla *tournée* di conferenze organizzata da Mondadori nel 1967, rende conto puntualmente P. Mercier in merito ai tutto sommato reticenti *Souvenirs d'Italie et propos sur l'actualité dans les récits autobiographiques de Georges Simenon*, pp. 101-117. Analogamente, è un'«Italie de complaisance» (p. 159) a emergere dal magma delle frammentarie *Dictées* degli anni Settanta prese in esame dal Presidente degli *Amis de Georges Simenon* J.-B. Baronian (*Et L'Italie dans tout cela?*, pp. 153-159). Ben oltre l'aneddotica va il doppio ritratto fornito da M. Geat di *Georges Simenon et Federico Fellini: ces mystérieuses synchronicités...* (pp. 83-100; il suo *Simenon e Fellini. Corrispondenza/Corrispondenze*, Roma, Anicia, 2018, è recensito da F. Zanelli Quarantini alle pp. 161-163 di questo numero di "Francofonia"). Dalla Palma d'Oro attribuita nel 1960 a *La dolce vita* dalla giuria del Festival di Cannes, presieduta da Simenon, all'intervista che il regista di *Casanova* rilascia allo scrittore nel 1977, ripercorriamo la storia di un'amicizia che si nutre di ossessioni e interessi comuni: la malattia e la morte, il femminile e il sogno. Marina Geat sottolinea in particolare l'influsso esercitato dallo psicanalista Ernst Bernhard e da Roberto Bazlen, traduttore di Jung, sul progetto editoriale di Roberto Calasso, anch'egli amico di Fellini. Questa intermediazione e la conseguente pubblicazione presso Adelphi, a partire dal 1985, prima di tutti i *romans durs*, poi anche dei Maigret, viene ricordata più volte in altri articoli, così come si torna a più riprese sul successo riscosso, tra il 1964 e il 1972, dagli adattamenti televisivi delle *Incieste del commissario Maigret* co-sceneggiate da Diego Fabbri, mentre era delegato alla produzione Andrea Camilleri. A proposito di quest'ultimo, B. Alavoine si chiede: *Le commissaire Salvo Montalbano: un Maigret italien?* (pp. 17-32); al di là delle affinità che caratterizzano i due personaggi, l'A. si interroga sul loro diverso atteggiamento nei confronti delle istituzioni e del binomio giustizia/legalità.

Su *Le train de Venise*, uno dei soli tre romanzi di Simenon ambientati – e solo parzialmente – in Italia (gli altri due sono *Chez Krull* e *La cage de verre*, p. 8) si concentra L. Fourcaut avanzando un'interpretazione archetipico-simbolica sensibile ai motivi ricorrenti della colpa e del falso, alle implicazioni edipiche del racconto, ma anche ai richiami a *La morte a Venezia* di Thomas Mann e, in misura minore, a Proust e alla *mise en abyme* della figura dello scrittore, specularità favorita appunto dallo scenario della città lagunare (*"Le train de Venise"*. *Sauter du train en marche ou «è pericoloso sporgersi»*, pp. 67-82). Per cerchie concentriche, da quella familiare a quella criminale, procede la lettura proposta da L. Demoulin di *Un nouveau dans la ville* e soprattutto di *Les frères Rico*, entrambi scritti negli Stati Uniti all'inizio degli anni Cinquanta: i temi delle origini e dell'esilio, della fratellanza e del tradimento – non privi di rimandi autobiografici a Christian, il fratello di Simenon compromesso con il nazismo – vengono analizzati in quanto componenti di un'italianità complessa (*La double filiation des Italiens d'Amérique dans les «romans durs» de Simenon*, pp. 49-66).

È in termini di storia del libro che M. Biggio e A. Derchi ripercorrono la fortuna di Simenon nel nostro paese, tramite una carrellata sulle *Couvertures simenoniennes* (pp. 33-48) che va dalle illustrazioni *art déco* delle prime pubblicazioni sotto pseudonimo alle fotografie d'autore commissionate da Fayard e riutilizzate nei «Libri Neri» che fanno conoscere Maigret ai lettori italiani, dalla grafica delle varie collane Mondadori, compresi i disegni di Monicelli e Pintèr,

fino alle riproduzioni di dipinti selezionate da Adelphi. Per quanto concerne l'attualità della ricezione italiana, M. Testa, autore dell'atipica biografia-inchiesta *Maigret e il caso Simenon* (Roma, Biblioteca del Vascello, 1994), e M. Wenger illustrano la genesi, il consolidarsi e il progressivo internazionalizzarsi del blog [www.simenon-simenon.com](http://www.simenon-simenon.com), una piattaforma a carattere più giornalistico che accademico, duttile e costantemente aggiornata (*"Simenon-Simenon", quand une bio-bibliographie se construit en ligne*, pp. 139-152). Il contributo di H. Sheeren verte invece sulla *Présence ou absence de Simenon dans le contexte scolaire italien* (pp. 119-138). Un'attenta ricognizione delle antologie e dei manuali adottati nelle scuole medie e soprattutto nei licei italiani, ma anche degli audio-libri, conduce Hugues Sheeren a osservare che la modesta eppure significativa presenza di Simenon nei programmi scolastici – anche in quelli di letteratura italiana, in qualità di ampliamento comparativo – si limita ai romanzi che hanno per protagonista Maigret, senza che alcun titolo in particolare risulti privilegiato e con la tendenza a sfruttare uno stile facilmente *didactisable* (p. 132) ai fini dell'apprendimento linguistico ma a scapito delle qualità prettamente letterarie. Pur con qualche eccezione, come *Il romanzo francese del Novecento* a cura di S. Teroni (Laterza, 2008), dove Simenon è oggetto di una trattazione congrua nell'economia del volume, lo scrittore belga rimane nel complesso prigioniero di una visione riduttiva, legata al pregiudizio di marginalità che tuttora grava sul genere poliziesco.

[STEFANO GENETTI]

Alain Robbe-Grillet, *Entretiens complices*, édition présentée et établie par Roger-Michel Allemand, Paris, Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2018, 204 pp.

La complicité qu'indique le titre est celle qui, dans le laps de temps d'une dizaine d'années, s'est instaurée entre Roger-Michel Allemand et Alain Robbe-Grillet. Une complicité d'écrivain à critique, qui s'avère dans une collaboration tournée vers la diffusion informée d'une œuvre souvent méconnue. Rien à voir avec la complicité que Robbe-Grillet eut par exemple avec Jérôme Lindon, à laquelle se mêlaient, comme on le sait, des situations qui ont peu à voir avec la littérature. Allemand, lui, «tombe des nues» lorsqu'il se confronte à certaines déclarations que Robbe-Grillet donna entre 2000 et 2001, et il décide que le moment est venu de cesser de fréquenter sa maison. Mais, entre temps, il avait pu recueillir cinq interviews tournant autour de certains problèmes centraux de son œuvre. À la lecture, on est frappé par la cohérence de chacune d'entre elles: ainsi, «Autobiographie» (1991), publiée avant la parution du dernier volet, déjà programmé, des *Romanesques* (*Les derniers jours de Corinthe*, 1994), explore les notions de vérité et de sincérité, des concepts problématiques envers lesquels Robbe-Grillet déclare son extranéité. Sans jamais le nommer, il montre ainsi d'adhérer au concept ricoeurien d'«identité narrative» sans se priver de le porter à ses extrêmes conséquences. «Rencontres» (1999) ne traite qu'au début de ses entretiens avec des personnes vivantes: les véritables rencontres qui marquent un écrivain sont constituées par la fréquentation des livres. On y lira alors l'importance qu'ont revêtu Gide et Kafka. Si l'un est reconnu comme un des devanciers des Nouveaux Romanciers (il suffit de relire ce qu'en dit Sarraute dans *L'ère du*

*souçon*), la citazione di Gide sorprende. Certes il rejette d'un «bof» les œuvres gidiennes ayant un implicite moraliste ou psychologisant, mais il apprécie le flou, le vague de certains *incipit*. Parmi ses maîtres, il cite Rous-sel: on ne sera alors pas surpris de lire, dans l'interview suivante, «*Enigmes*» (2000), le projet d'un livre basé sur la structure combinatoire de la succession numérique liée à l'ourobouros. Le projet, qui aurait conduit Robbe-Grillet dans toute autre direction, a finalement avorté. En revanche, c'est la structure de ses romans qui se fait de plus en plus complexe, de mystérieuses légendes bretonnes s'alternant à des énigmes de type policier, mais qui ne sont jamais résolues, parce que leur résolution serait un irrémédiable appauvrissement: l'art pour Robbe-Grillet coïncide avec la pluralité des significations. C'est ce qu'il théorise surtout vers la fin de son parcours, lorsqu'il dépasse la phase qu'il nomme «de combat». Alors, il peut se permettre de raffiner ses interventions théoriques («*Théories*», 1999), et assumer ses propres contradictions comme une forme de richesse. Avec la dernière interview («*Sentiments*», 2000), Allemand nous conduit à l'intérieur du cabinet de travail de Robbe-Grillet, explore ses habitudes et ses postures, son sens de la musicalité de la phrase, une exigence majeure qui arrive à influencer l'invention du monde du roman. Le livre se clôt en consignando al lettore l'immagine d'un écrivain dont la «froideur apparente n'est que la protection à [son] hypersensibilité» (p. 193).

[LAURA BRIGNOLI]

Henri Desoubaux, *Promenades butoriennes*, Paris, L'Harmattan, 2018, 295 pp.

Il termine *Promenades* ben si addice a questo saggio che, rinunciando a fornire una visione strutturata dell'opera di Butor così come a tracciarne un itinerario cronologico, intende attraversarla liberamente, sia nelle tematiche trattate che nella forma stessa della scrittura delle venti riflessioni, di lunghezza variabile, che, opportunamente numerate, costituiscono le tappe di questo vagabondaggio. Allo scopo manifesto di «rendere visibile» la produzione dell'autore e di farla conoscere, prima ancora di interpretarla, Desoubaux, curatore del sito *Dictionnaire Butor* cui ci introduce («*Mines communes de la recherche butoriennes*», pp. 143-149), esamina, di volta in volta, temi e dispositivi dell'opera di Butor. La maggior parte dei saggi (di cui otto inediti) focalizzano l'attenzione su un testo dell'autore, allargando sempre il discorso alle costellazioni che lo circondano e rinunciando cautamente all'analisi esaustiva, nonostante la profondità delle riflessioni, come si nota dalla ricorrente formula che nei titoli prende volutamente le distanze dalla presunzione di completezza: «*Petite introduction à une lecture de...*»; «*Notule à propos de...*»; «*Pour servir d'introduction à une lecture de...*»; «*Approche d'un texte...*»; «*Petite présentation des...*».

Il *focus* sull'opera specifica, frequente pretesto per analizzarla nel suo insieme, si concentra di volta in volta la matematica, («*Le roman comme recherche: Passage de Milan et les mathématiques*», pp. 11-25); la ricezione di *Degrés*, («*Quand les choses se gâtent*» di Michel Butor vivant», pp. 35-39); la dimensione autobiografica, («*Portrait de l'artiste en jeune singe*» di Butor et l'autobiographie: entre Sartre et Breton», pp. 41-48); gli aspetti legati a una città (Elseneur), un tema scientifico (l'astronomia), un sito archeologico (Angkor), uno scrittore (Rimbaud), uno stato (la Cina), una regione tu-

ristica (L'America centrale), un pittore (Picasso), un'esperienza musicale (coro di voci) («*Petite introduction à une lecture de Gyroscope*» di Butor», pp. 49-65); il tema egiziano, messicano, giapponese e la sua simbologia («*Lecture de Transit*» di Michel Butor», pp. 66-102); la struttura, i colori, i nomi, il carattere frammentario del testo, la componente citazionale, le ricorrenti simmetrie e riprese («*Pour servir d'introduction à une lecture de Boomerang*» di Michel Butor, pp. 109-139); il rapporto testo e immagine («*Notule à propos de Un jour nous construirons les pyramides*», pp. 141-142); il ruolo della pittura, dei luoghi e il ricco gioco di citazioni, da La Fontaine a Nodier, da Flaubert a Nerval («*Approche d'un texte butorien: L'embarquement de la Reine de Saba*», pp. 197-213); il gioco tra presenza e assenza del testo e dell'immagine, del passato e del futuro tra *pastiches* e riscritture («*Petite présentation des Naufragés de l'arche*» di Pierre Bérenger et Michel Butor», pp. 227-233); la ricorrenza lessicale che, in *Alpes ou le tarot des cimes*, sollecita una sorta di erotizzazione della montagna («*Butor dans les Alpes*», pp. 235-247).

Gli stessi aspetti ritornano nella lettura trasversale della produzione di Butor che lo studioso propone investigando, ad esempio, alcuni temi come quello del tempo declinato in anni, stagioni, calendari («*Le thème de l'année chez Michel Butor*», pp. 103-108), o la dimensione spaziale: Parigi, luogo della memoria nonché sorta di palinsesto da decifrare, e il suo cambiamento nel tempo («*Le Paris de Michel Butor*», pp. 161-195), o Lille, il luogo dell'infanzia («*Lcare à Paris*» di Michel Butor: petit relevé topographique», pp. 215-226) cui far ritorno. Tale dimensione del ritorno non concerne solo i luoghi ma anche i temi, gli autori preferiti, i ricordi, la scrittura in una logica non di regressione ma di rinascita («*Michel Butor revient*», pp. 155-159). Il dispositivo fotoletterario («*Place de la photographie dans l'œuvre et la vie de Michel Butor*», pp. 151-154) e il rapporto con la pittura ritornano frequentemente nell'opera e nelle analisi dello studioso che si sofferma sul rapporto con Duchamp («*De Duchamp à Butor et viceversa*», pp. 27-34), con Delvaux, di cui esamina l'interrelazione con Verne («*À propos du Rêve de Paul Delvaux*», pp. 265-273), con Picasso («*Remarques sur Les ateliers de Picasso*», pp. 255-264) di cui Butor ammirava la forza della metamorfosi.

Una «*Bibliographie générale*» (pp. 275-288) e una «*Bibliographie sélective des œuvres de Michel Butor*» (pp. 289-293) chiudono quest'opera i cui saggi non perdono mai di vista il fatto che ogni testo dell'autore è un vero e proprio «voyage dans l'espace, dans le temps et dans la Bibliothèque» (p. 67) così come un'«accumulation de textes antérieurs» (p. 67) da ritrovare, ricostruire e reinterpretare, sempre in attesa di nuove trasfigurazioni da parte del lettore. «*Soyons donc si possible ces lecteurs inventifs que l'auteur semble appeler de ses vœux*» (p. 142).

[MARGARETH AMATULLI]

Claude Lanzmann «*Une force qui va*», «*Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*», LXXIV, 852, mai 2018, pp. 387-479.

«Je suis une force qui va» recita Hernani nel terzo atto dell'omonima *pièce* di Victor Hugo ed è questo il titolo con cui la rivista «*Critique*» intende «salutare», appena un paio di mesi prima della morte, Claude Lanzmann e la rivista da lui diretta, «*Les temps modernes*». Lo dichiara Philippe Roger nell'introduzione al *dossier* (*Une force qui va*, p. 387), identificando nell'insubordinazione e nella resistenza la filiazione

del cineasta e sceneggiatore rispetto al poeta e drammaturgo romantico. Quattro diverse letture rivisitano l'opera di Lanzmann «dont la ligne de crête court de Shoah au Lièvre de Patagonie» (quarta di copertina), a cominciare dal ritratto che Michel Déguy disegna dell'autore (*Traits distincts de Lanzmann en Claude*, pp. 388-392) di cui individua alcuni tratti distintivi, tra cui il desiderio di verità e l'abilità del regista di *Les quatre Sœurs* nel renderci, a distanza di generazioni, testimoni di un mondo di cui si rischia di perdere la memoria, e nell'accompagnarci in un percorso non più e non solo di conoscenza, ma di *reconnaissance*. Marc Céruselo (*Un journaliste des profondeurs*, pp. 393-402) snoda «le fil d'abord journalistique de la philosophie» di *Le lièvre de Patagonie*, testo in cui l'autore ripercorre la propria vita affidando il dettato delle proprie memorie all'assistente Sarah e all'amica e collaboratrice Juliette Simont e restituendoci la trama del tempo, in particolare di «ce qui ne passe pas» (p. 394). Maxime Decout (*Autour de "Shoah". Nommer, dé-nommer, métaphoriser*, pp. 403-416) illustra e commenta il saggio che Eric Marty (*Sur "Shoah" de Claude Lanzmann*, Paris, Manucius, 2016) ha dedicato al monumentale e noto film-avvenimento il cui *tournage* ha impegnato il regista per più di dieci anni e che agli occhi dello studioso, che ne esamina le forme, la temporalità, l'uso della lingua e la scelta stessa del titolo, interroga la nostra percezione e la nostra relazione alla Shoah, e come tale andrebbe collocato «à l'intérieur d'une histoire de la pensée du XX<sup>e</sup> siècle» (p. 203). Chiude il dossier un'intervista al filosofo Patrice Maniglier (*Héritier du siècle: Lanzmann, "Shoah" et "Les temps modernes"*, 417-428) che, dopo aver ripercorso il suo incontro con Lanzmann, evidenzia la capacità del cineasta di dare corpo all'avvenimento attraverso un cinema dell'eccesso, fatto di voci, volti, sguardi, identificabile con un'opera di filosofia, più che di storia, per l'abilità del suo autore di passare dall'astratto al concreto e di catturare la singolarità dell'individuo. Sollecitato dall'intervistatore, il filosofo, prima di riflettere sulle divergenze e le similitudini tra Lanzmann e Sartre, si pronuncia anche sul metodo di «Les temps modernes» della cui redazione è membro. Sottolinea, quindi, l'autonomia e la libertà della rivista fedele al modello sartriano, l'attenzione verso le problematiche del presente in nome di una presa diretta sul mondo, e la distanza che la separa in tal senso da «Critique» e dal suo fondatore Georges Bataille, per il quale il sapere e l'esperienza rimangono disgiunti.

Gli ultimi quattro contributi della rivista ci informano sull'attualità editoriale, saggistica e creativa. Il primo commenta due pubblicazioni recenti su Jaus, sulle possibilità che ancora oggi offre la sua opera che non può essere letta in modo neutrale dopo la scoperta dell'affiliazione dell'autore alle SS (Frank-Rutger Hausmann, *Plus dure sera la chute. Le «cas» Hans Robert Jaus*, pp. 429-443). I successivi interpretano *Les Larmes* di Pascal Quignard (Nathalia Kloos, *Pascal Quignard. Le vertige de l'Origine*, pp. 444-456); la relazione che il poeta Yves Bonnefoy stringe con la lingua dei genitori, l'occitano, in particolare nel testo autobiografico *L'écharpe rouge* (Philippe Gardy, *Yves Bonnefoy et l'occitan. Parole du silence, langue de la poésie*, pp. 457-465); la dimensione realistica di *Par-delà le vrai et le faux* di Alain Roger, testo che alterna capitoli teorici a capitoli narrativi (Pedro Cordoba, *Une philosophie de cape et d'épée. Le «Pecca fortiter» d'Alain Roger*, pp. 466-479).

[MARGARETH AMATULLI]

Emmanuel Hocquard, *Le cours de Pise*, édition établie par D. Lespiau, Paris, P.O.L., 2018, 624 pp.

Il *Cours de Pise* raccoglie una serie di testi eterogenei (note e appunti preparatori pensati come supporto o promemoria, mail e/o lettere di risposta inviate agli studenti, testi di creazione, frammenti, riprese, citazioni...) che, riuniti in blocchi organizzati cronologicamente, costituiscono i materiali dei corsi – intesi come laboratorio pratico e non come magistero frontale – di cui Emmanuel Hocquard è stato responsabile per anni presso l'École des Beaux-Arts di Bordeaux. Nato agli inizi degli anni 1990 con il titolo di «Langage et écriture», l'«atelier de recherche et création» (ARC) animato da Hocquard cambia nel 1998 il nome in «PISE», acronimo di «procédures, images, sons, écritures». La discontinuità che tale passaggio potrebbe segnare è solo apparente: nonostante il cambio dell'intitolazione, la didattica continua a ruotare attorno a problemi legati alla scrittura e, più generalmente, al linguaggio. Prende forma così un lavoro critico che verte essenzialmente sull'organizzazione logica – quindi grammaticale (nel senso che questo termine può avere per Hocquard attraverso Wittgenstein o anche, letteralmente e nel senso più generico, come «toutes les règles de l'usage des mots, dont celles qui établissent leur sens», p. 379) – del linguaggio e delle regole che presiedono al suo funzionamento (e buon uso).

Introdotti da due prefazioni, la prima dell'autore («Bref historique»), la seconda del curatore («Penché sur Pise»), i *dossiers* dei corsi sono preceduti da «Un test de vérité», una breve prolusione tenuta da Hocquard nel 1990 come introduzione a un atelier, sempre presso l'École des Beaux-Arts di Bordeaux. Seguono i *dossiers* veri e propri: «Zéro Bre» (1998), «Ainsi» (1999), «Pise & Love» e «Let it Pise» (2000), «Presque Pise» (2001), «Quel boulet!» e «Dix leçons de grammaire» (2002), «Avec Joie!» (2003). Chiudono il volume un'antologia di citazioni tratte dalle *Remarques mêlées* di Wittgenstein («Ludwig Wittgenstein, remarques choisies»), quattro indici (delle nozioni, degli aneddoti, dei titoli e dei nomi – la cui molteplicità ricorda da vicino quella degli indici di *ma haine* del 2001), un «Post-scriptum» sotto forma di intervista tra l'autore e il curatore.

Traccia di una pedagogia applicata ma anche silloge di materiali testuali non necessariamente destinati alla circolazione, il *Cours de Pise* è fruibile (anche) come un diario di lettura. I frammenti citazionali e/o auto-citazionali si legano spesso alla narrazione di aneddoti e brevi racconti di taglio biografico-fattuale con i quali compongono un dispositivo riflessivo attorno a nozioni e concetti chiave per capire il lavoro dipanato da Hocquard negli ultimi cinquant'anni. In questo tessuto testuale, le citazioni da Wittgenstein dialogano o incontrano quelle da Deleuze su un terreno puntellato con rimandi precisi e diffusi ai poeti oggettivistici americani (in specie Charles Reznikoff e Louis Zukofsky), ma anche a molta letteratura d'oltreoceano (Michael Palmer, Rosmarie Waldrop) e francese (Pierre Alferi, Olivier Cadiot, Georges Perec, Pascal Quignard, Denis Roche). Si tratta di un diario che problematizza così concetti vicini a una filosofia del linguaggio e fornisce congiuntamente strumenti per riflettere sugli stessi a partire da nuclei che coinvolgono il linguaggio nelle sue relazioni con la rappresentazione, la comunicazione, l'azione e la norma – senza naturalmente ignorarne le implicazioni e i risvolti etico-politici.

Nel complesso, e facendo qui obbligatoriamente astrazione della sua ramificata articolazione, tutto il *Cours de Pise* si configura, allo stesso tempo, (anche) come una teoria e un approccio pragmatico alla scrittura. Tutto il libro sembra reiterare, da punti di vista e percorsi diversi, una stessa domanda: che cosa significa scrivere? Le risposte si organizzano in una forma che ha i contorni del movimento ma che trova tuttavia un centro (possibile, tra tanti) nel monito di Louis Zukofsky – che Hocquard fa suo – secondo il quale «l'essentiel est de se désaccoutumer» (p. 64). Se la grammatica impone griglie e prescrizioni all'organizzazione del linguaggio, quindi a quella del pensiero, la poesia o, più in generale, la letteratura, offrono un margine (*lisière* nel vocabolario di Hocquard) per scrollarsi di dosso abitudini linguistiche inveterate e fare l'esperienza di nuove possibilità "logiche". Mettere a nudo regole che passano inosservate e fare connessioni per certi versi inedite è forse la finalità di tutta la pedagogia applicata di Hocquard: «Je ne suis pas ici pour vous apprendre à écrire. Vous savez tous écrire. Trop bien écrire. Je suis plutôt ici pour vous désapprendre à écrire. Si je parviens à ébranler quelques-unes de vos certitudes, nous aurons fait un bon travail» (p. 33). Il *Cours de Pise* si sostanzia così in un'incessante attività riflessiva che, sempre aperta e modulabile, offre meno risposte di quanto non sollevi criticamente problemi, aporie, dubbi, domande sulla lingua e la letteratura, il loro funzionamento e i tipi di esperienza che esse possono, di volta in volta, generare.

Emmanuel Hocquard è morto domenica 27 gennaio 2019. Il *Cours de Pise* diventa così, mentre questi rigli sono in stampa, anche il suo ultimo lavoro. Che non è un testamento, ma la riaffermazione forte di un'opera intesa come cantiere incessantemente incompiuto.

[LUIGI MAGNO]

Michael Sheringham, *Perpetual Motion. Studies in French Poetry from Surrealism to the Postmodern*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2017, «Selected Essays» 2, 379 pp.

Questo volume di Michael Sheringham, professore a Oxford dal 2004 al 2015 e riconosciuto studioso di poesia francese contemporanea scomparso nel 2016, propone una selezione di studi (molti dei quali sono però acute, ma brevi recensioni), scritti tra il 1977 e il 2015, che vanno dal surrealismo di André Breton al postmodernismo di Pierre Alferi. Si tratta di un ampio itinerario che convoca alcune delle figure maggiori della ricerca poetica degli ultimi due secoli il quale, come spiega P. Mc Guinness nell'«Introduction» (pp. XV-XVII), non poté essere concluso dall'A. in vita e si caratterizza, da un lato, per la fedeltà dell'attenzione, che fu quella dell'intera sua esistenza di studioso, a «the idea of poetic form», dall'altro per la varietà degli approcci ai materiali qui presi in esame, non unicamente poetici. Le scelte dell'A., che hanno certo in Breton il loro fulcro (s'incentrano infatti su questo autore i primi dieci capitoli del volume), s'irradiano però dall'opera del grande surrealista ai nessi d'essa con le sue ascendenze precedenti (ad esempio quella di Rimbaud) e posteriori, con interessanti confronti spesso legati a un comune asse tematico (si pensi al capitolo «City Space, Mental Space, Poetic Space: Paris in Breton, Benjamin and Réda», pp. 101-126, che coglie l'evoluzione nella continuità della topografia urbana in tre suoi *flâneurs* di epoche diverse al fine d'individuare

quella che Michel de Certeau chiama la «microstoria delle traiettorie»). I due capitoli dedicati a Bonnefoy, rispettivamente «Baudelaire, Bonnefoy, Jeanne Duval: Poetry and Ethical Lucidity» (pp. 143-156) e «L'Amour et son double: Faces of Love in Yves Bonnefoy» (pp. 157-173) si vogliono riletture della lettura critica che il poeta di Tours fa di Baudelaire nei suoi saggi critici recenti, con particolare riferimento alla sua attenzione per i «démunis» oggetto di carità, dei quali Jeanne Duval («J.G.F.» ne «Le Tombeau de Charles Baudelaire», *La Longue chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 112) farebbe parte, o tentativi di classificazione di alcune tipologie amorose nelle prime quattro sue celebri raccolte. L'A. dedica inoltre saggi a Raymond Queneau, Michel Deguy e al più giovane Pierre Alferi, del quale evidenzia l'ironia anti-lyrica e i processi innovativi di scrittura che sperimentano varie contaminazioni trans-generiche che fondono letteratura e disegno, grafismo e spostamenti di campo («Pierre Alferi and Jacob von Uexküll: Experience and Experiment in *Le Chemin familial du poisson combattif*», pp. 341-363). Questa scelta, in parte postuma, di scritti conferma in definitiva, per la varietà e ricchezza degli argomenti trattati e per l'acuità dello sguardo del suo A., la qualità di una ricerca che ha sempre rifuggito troppo facili schematismi per affrontare dimensioni assai diverse del poetico come quella oracolare, mistica o linguisticamente trasgressiva con eguale curiosità intellettuale e finezza d'analisi.

[FABIO SCOTTO]

Lorand Gaspar, *archives et genèse de l'œuvre*, A. Gourio et D. Leclair (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017, «Rencontres» 299, 408 pp.

Il volume raccoglie gli Atti del convegno «*j'ai rêvé d'une genèse*». Lorand Gaspar, *le poème et l'archive*, tenutosi all'IMEC e all'Université de Caen dal 3 al 5 giugno 2015. Esso si prefigge di approfondire lo studio del vasto materiale (manoscritti di varie raccolte, giri di bozze, appunti di viaggio e di lettura, traduzioni, articoli scientifici, fotografie...) depositato da Lorand Gaspar e dalla moglie Jacqueline tra il 2000 e il 2015 all'IMEC, come spiega D. Leclair (*Les Archives Lorand Gaspar. Une genèse continue*, pp. 13-16), che anche attesta l'incompletezza dei materiali messi a disposizione, i quali rendono particolarmente complessa la ricerca genetica che il lavoro qui raccolto intende intraprendere. Nondimeno, il libro costituisce un preziosissimo contributo alla conoscenza di un autore da decenni riconosciuto come una delle voci più significative della poesia francese del Novecento, benché forse ancora non sufficientemente studiato in sede critica. Farlo muovendo dalla documentazione autentica ora resa disponibile conferisce indubbiamente ai contributi qui proposti una maggiore credibilità documentale e il merito di esplorare gli avantesti e l'evoluzione del lavoro di scrittura, così da coglierne, per l'appunto, l'evoluzione genetica, che, non a caso, è anche un tratto peculiare del pensiero del poeta. Nato in Romania nel 1925, trapiantato a Budapest in Ungheria, poi sfuggito ai campi di prigionia nel 1945, Lorand Gaspar si trasferisce in Francia dove compie studi di medicina e chirurgia, per poi esercitare «nomadicamente» la professione medica di chirurgo in svariati luoghi del mondo, da Gerusalemme a Betlemme e Tunisi. Medico e poeta, ma anche fotografo e traduttore, Gaspar ha da sempre perseguito la ricerca di una dimensione «assoluta» della scrittura, sincretisticamente sensibile agli

apporti delle filosofie e religioni orientali e affascinata dalla dimensione anche metafisica dell'atopia desertica e dallo scandaglio della luce (si pensi al titolo esemplare della raccolta *Sol absolu*, Gallimard, 1972).

Diviso in sei sezioni, per un totale di ventuno contributi, il volume si articola per parti tematiche attente ai generi e ai molteplici interessi di questo vitalissimo e poliedrico autore (che ricordo di avere anche conosciuto personalmente all'Università di Bologna in occasione del simposio di poesia internazionale *L'incontro delle voci nella poesia contemporanea*, Aula Absidale, 22-24 maggio 1997, organizzato dalla compianta amica e collega Marie-Louise Lentengre, molto apprezzandone la finezza e la sensibilità umana e intellettuale).

Nella prima parte, «Genèse des œuvres poétiques» (pp. 21-78), M. Collot (*Genèse d'une "Genèse"*) propone un'indagine genetica del corpus poetico per l'appunto intitolato *Genèse*, concludendo con la considerazione seguente, secondo la quale «N'étant située nulle part dans le temps ni dans l'espace, l'origine est un horizon» (p. 38). M. Joqueviel-Bourjéa (*"Amandiers"*, *"Fragments d'une béatitude"*, *Lorand Gaspar: viv(r)écrire*) riconosce nelle varie versioni delle poesie prese in esame non tanto degli stati del testo quanto degli stati del mondo, mentre A. Gourio (*"Judée" à la lumière de Qoumrân. Archéologie du recueil, enjeux d'une re-composition*) evidenzia il rapporto fra i procedimenti di chiarificazione del testo e la luce naturale del sito archeologico giudaico. Nella seconda parte, «Langages et poétique» (pp. 79-142), D. Combe (*Parole, langue, langage. Lorand Gaspar contre le textualisme*) dà conto della posizione critica assunta dal poeta negli anni Sessanta e Settanta contro la teoria strutturalista del segno, cui contrappone un'idea di lingua e di linguaggio più attenta al dato esperienziale e umano; maggiormente sensibile all'aspetto propriamente stilistico della scrittura (modalità strofica, strategie dell'enunciazione) l'analisi di L. Himy-Piéry (*"Témoin certes. Mais comment revenir. Pratique de la parole dans "Corps corrosifs"*), mentre O. Belin (*La poésie en feuilles de Lorand Gaspar. Autour de "Feuilles d'hôpital"*) rivela il valore anche etico di una poetica dell'annotazione che avvince la scrittura al dovere professionale del curante e D. Lançon (*Pour une archéologie des écritures vaticques dans l'œuvre de Lorand Gaspar*) propone un'interpretazione fondata sulla nozione di nomadismo che assimilerebbe metaforicamente il poeta al girovago. Ad alcune ascendenze maggiori è dedicata la terza parte, «Dialogues et résonances» (pp. 145-202): C. Mayaux (*Lorand Gaspar et Saint-John Perse, lectures médiatrices*) illustra la riflessione di Gaspar su Saint-John Perse, anche alla luce del pensiero cinese e spinoziano, D. Leclair (*Lorand Gaspar et Georges Séferis. Une amitié décisive*) scopre in filigrana nella voce del poeta la presenza dell'influsso della coscienza tragica del grande autore greco, così come R. Boulaâbi (*Les langues d'Orient dans "Sol absolu"*) rivolge lo sguardo all'attualità dello scandaglio che il poeta compie del suolo orientale e delle varie sue ibridazioni culturali. La quarta parte, «Philosophie et médecine» (pp. 205-278), approfondisce il rapporto dell'opera e del pensiero di Gaspar con l'immanentismo di Spinoza (M. de Fiol, *Le rôle fondateur du dialogue avec Philippe Rebeyrol dans la découverte et l'apprentissage par Lorand Gaspar de la philosophie de Spinoza*), il suo approccio scrupoloso al lavoro saggistico inteso anche come valorizzazione della poesia (P. Née, *Le travail de l'essai. "Approche de la parole"*), il nesso tra poesia e medicina (J. Souki, *De «Clinique» au "Corpus hippocratique". Approche d'une poésie scientifique à travers ses archives*

e A. Schaffner, *Médecine et littérature selon Lorand Gaspar*). La quinta parte, «Espaces et arts» (pp. 281-344), si apre con uno studio sul contributo dell'arte cinese all'articolazione respiratoria di un processo infinito di creazione di cui Gaspar vede un esempio nel grande pittore giapponese Zao Wou-Ki (S. Linarès, *Lorand Gaspar/Zao Wou-ki. Partage de l'étendue*), seguito dal contributo di M. Créac'h (*"Sefar", Szenes. Préhistoire de la peinture*) che mostra, con adeguati confronti di date, l'affinità tra i testi dedicati al pittore e le poesie di Sefar, cui segue l'articolo di J.-B. Bernard (*Énoncer, montrer, inviter. Vue et plasticité dans "Sol absolu" et "La maison près de la mer"*), rivelatore del ruolo delle arti plastiche nel suo lavoro e di quello della visualità nella sua poesia. D. Leclair (*Les archives photographiques de Lorand Gaspar*) esplora l'opera fotografica del poeta mostrandone le valenze estetiche e l'interesse filologico e fornendone un significativo campionario di esempi in un'appendice di sicuro fascino. La sesta parte, «Traductions inédites» (pp. 347-374), propone traduzioni di opere di Lorand Gaspar rispettivamente, in greco, di T. Hatzopoulos, e, in arabo, di J. Souki.

Completano il volume una «Bibliographie générale» (pp. 375-385), un «Index des lieux» (pp. 387-389), un «Index des noms des personnes» (pp. 391-394).

[FABIO SCOTTO]

*L'Herne. Pierre Michon*, A. Castiglione e D. Viart (dir.), Ph. Artières (coll.), Paris, Éditions de l'Herne, 2017, 344 pp.

L'opera di Pierre Michon è andata nel corso degli ultimi anni conquistando una visibilità critica crescente non solo in Francia (si pensi, ad esempio alla pubblicazione in Italia presso Adelphi, delle *Vies minuscules*, Premio "Nonino", seguita ora da quella di *Les Onze*) in ragione della singolarità di un percorso di scrittura che associa all'esilità quantitativa solo apparente di testi, diradati nell'arco di un lungo periodo di tempo e alternati a lunghi silenzi, una ricerca formale e un'intensità poetica che hanno pochi eguali nell'attuale panorama delle lettere francesi. Per sua stessa ammissione autore di un solo libro (*Le Vies minuscules*) e incapace di una scrittura d'invenzione pura, l'autore prende spunto dalla ricerca storiografica e dalle biografie (dalle *Vite di uomini illustri* di Plutarco alle figure della storia romana e medievale, fino a quelle di personaggi dell'arte, come Van Gogh, o della letteratura, come Rimbaud) che poi trasfigura in una sorta di mimesi critico-poetica dagli esiti alquanto pervasivi e suggestivi. Di qui il leitmotiv ricorrente nei titoli delle *Vite di...*, che volutamente allude a una tradizione classica (*Le Vitæ*) e a un necessario sguardo verso il passato che non è tanto elegiaco-nostalgico, quanto semmai frutto dell'attaccamento a un pensiero radicato in una dimensione sognante e arcaica la quale molto deve a lessici rari e suggestivi quali quello araldico e venatorio, così come alla descrizione, non per questo meno "nobile", della provincia contadina dei dimenticati dalla storia. Ora che importanti riconoscimenti sono giunti a rendere nota a un pubblico più ampio la sua opera, ecco che ad essa iniziano a essere dedicati prestigiosi convegni e miscellanee, molti dei quali si devono all'impegno indefesso della sua fedele studiosa Agnès Castiglione, che a Michon dedica, con D. Viart e Ph. Artières, un ricchissimo *Cabier de l'Herne*. La quantità dei contributi critici e testimoniali (ben ottantatre, esclusi i tanti testi dello stesso

Michon compresi nell'Indice) certo non consente in questa sede un resoconto esaustivo, ragion per cui mi limiterò qui a esporre le linee generali di questa miscellanea, che ripercorre la genesi e varietà dell'opera, gli itinerari di lettura, le valenze stilistiche, la riflessione sulla letteratura, il rapporto con la storia attraverso titoli di sezione quali «La préhistoire des Vies», «Les Vies minuscules», «Le secret des auteurs», «Chemins de Michon», «La Grande Beune», «Le parti pris de la phrase», «Brasser l'histoire», «Les Onze».

Il senso globale di quest'avventura di scrittura potrebbe in effetti ben essere sintetizzato da quanto scrive la stessa A. Castiglione nel suo «Avant-propos» (pp. 13-15): «redonner vie et voix aux disparus». Si segnalano, tra gli autori, testi di Jean Echenoz, Pier-

re Bergounioux, Claudio Magris, Dominique Rabaté, Jean-Pierre Richard, Pietro Citati, Jean-Bertrand Pontalis, Louis-René des Forêts, Olivier Rolin, Jacques Réda, Guy Goffette, Jacques Neefs, Laurent Demanze, Bruno Blankeman, Henri Mitterand.

Si segnala, inoltre, l'altro volume miscelaneo *Des arts visuels à l'écriture romanesque dans l'œuvre de Pierre Michon*, curato da Simona Jiša-Sylvie Freyermuth e Yvonne Goga (Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, «Colecția Romanul francez actual» 26, 299 pp.), che raccoglie gli Atti del Convegno internazionale tenutosi a Cluj-Napoca in Romania dal 26 al 28 maggio 2016, altro segno del crescente interesse critico internazionale suscitato dall'opera di Pierre Michon.

[FABIO SCOTTO]

## Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini

Maïssa Bey, *Nulle autre voix*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2018, 248 pp.

Dans cet ouvrage qui se situe entre journal intime et roman psychologique, l'écrivaine algérienne dresse le portrait très lucide d'une femme qui vient de sortir de prison où elle a été incarcérée pendant quinze ans pour avoir assassiné son mari. À travers les quatorze lettres que celle qui, aux yeux de la société dans laquelle elle vit n'est désormais rien d'autre qu'une criminelle, adresse à une écrivaine qui s'intéresse à son histoire, le lecteur suit les événements de sa vie depuis son enfance. L'écriture y devient ainsi un acte libérateur, ne visant pas à justifier mais simplement à relater avec le calme et la sérénité dérivés du sentiment d'avoir enfin, définitivement, purgé sa peine, l'histoire de la protagoniste. Au fil des pages, des lettres, on plonge au fur et à mesure dans l'univers de l'héroïne – plutôt une anti-héroïne – qui raconte l'enfermement auquel elle a été condamnée depuis son enfance, où sa prison était la cellule familiale, jusqu'à un mariage où sa volonté n'a joué aucun rôle, pour en terminer avec la «vraie» cellule de prison. La protagoniste raconte alors comment le lieu de sa véritable détention s'est transformé, paradoxalement, en une opportunité de délivrance.

Le crime commis par le *je* qui parle au début du roman passe rapidement à l'arrière-plan pour laisser la place à la violence sous toutes ses formes, violence à travers laquelle Maïssa Bey entraîne le lecteur grâce à une écriture qui ne laisse aucune place aux fioritures mais qui, à travers des propos précis, des phrases courtes et extrêmement efficaces, vient imprimer le récit, devenir encre indélébile pour dire ce qui ne peut pas être dit. Les lettres sont d'ailleurs entrecoupées par les visites de l'écrivaine et les entretiens entre les deux femmes. Entre elles, une relation se crée qui n'est pas sans difficultés ni sans incompréhensions mais qui va justement permettre à la protagoniste de relire son histoire depuis le début, de la voir peut-être sous un jour nouveau. L'écriture devient alors aussi le filtre qui lui permet de corriger, de nuancer les propos qui émergent au cours des interviews. Ces lettres ne sont pas nécessairement destinées à être données à son interlocutrice, la protagoniste ne sait pas ce qu'elle va en faire. Elle les adresse à l'écrivaine – et, ce faisant, aux lecteurs – mais c'est d'abord à elle-même qu'elle les écrit afin de réveiller sa pensée, d'inaugurer son retour

au monde. Revenue sur les lieux du meurtre, dans l'appartement où elle vivait avec son mari et dont son frère – le seul membre de sa famille qui ait continué à avoir des relations avec elle – s'est occupé pendant ses années d'incarcération, la protagoniste s'était en effet construit une nouvelle prison, de laquelle elle n'osait pas sortir. Ce n'est que grâce à cette intervention de l'extérieur – oh combien forcée au départ! – qu'elle commence à se retrouver.

De nombreux thèmes sont abordés dans ce roman, la place de la femme dans la société algérienne mais également dans le couple, la relation à la mère et aux enfants (parfois «programmés» pour être ce que les adultes pensent être le meilleur pour eux), le jugement de la famille, des voisins, les silences, les non-dits, le poids de tous les «bien-pensants» qui croient avoir raison. Le tout avec une écriture qui alterne lumière et ombre, pleine de silences, de colère contenue, de sentiments à cacher, à dissimuler, de questions à éluder mais aussi source de régénération.

[ELENA FERMI]

Felwine Sarr, *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017, 43 pp.

Felwine Sarr, professeur à l'Université Gaston-Berger de Saint-Louis du Sénégal, avait publié en 2016 un travail important sur les potentialités «alternatives» du continent africain, *Afrotopia*, un néologisme désignant «une utopie active qui se donne pour tâche de débusquer dans le réel africain les vastes espaces du possible et les féconder». Dans ce nouvel essai il se propose d'élargir l'horizon et de situer l'Afrique dans une dimension globale, à travers l'analyse d'une «politique de la relation», qui a du mal à trouver sa véritable dimension – qui devrait être positive – dans l'espace de la mondialité: «La relation est devenue le lieu d'une lutte sans merci pour prélever, agglomérer à soi, ingérer, phagocyter. La relation est devenue le lieu par excellence de la lutte et de la prédation» (p. 12). Une crise qui implique aussi l'imaginaire de la relation. Il s'agit donc, avant tout, de réaliser une révolution culturelle, de «renouveler les imaginaires de la relation» (pp. 18-19), de changer notre rapport à l'espace que nous habitons, afin d'apprendre à l'habiter pleinement, au-delà des frontières, qui doivent devenir «un lieu de



double reconnaissance et de mise en relation» (p. 27). La politique devrait favoriser cette mise en relation des hommes, afin qu'ils puissent habiter le monde, ce bien commun, encore trop injustement partagé. L'image de la frontière perméable nous rappelle les «lieux communs» d'Édouard Glissant, les lieux où se nouent, où devraient se nouer, les contacts, les rencontres, les échanges... Et c'est avec une citation fortement imbue de la pensée glissantienne que je souhaite terminer cette brève présentation, non sans avoir d'abord constaté que ce besoin de repenser notre présence au monde, ce besoin d'établir des relations fraternelles entre les humains, qui devrait être au cœur de toute réflexion, parce qu'il est vital pour notre survie, nous vient le plus souvent des «périphéries de l'histoire», qui ont souffert, et qui souffrent encore, d'une douloureuse exclusion: «Habiter ce monde, c'est partir d'un lieu certes, un lieu-matrice, mais dont on apprend à se déprendre pour l'articuler à d'autres lieux» (p. 42).

[CARMINELLA BIONDI]

Souleymane Bachir Diagne - Jean-Loup Amselle, *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*, préface d'A. Mangeon, Paris, Albin Michel, 2018, «Itinéraires du savoir», 314 pp.

Dans sa préface, intitulée «À la loupe: lectures croisées de Souleymane Bachir Diagne et Jean-Loup Amselle» (pp. 7-31), Anthony Mangeon, professeur de littératures francophones à l'Université de Strasbourg, indique les raisons de son choix d'établir ce dialogue à distance, car il se fait via e-mail (dialogue mailistique le définit Amselle), entre le philosophe d'origine sénégalaise, Souleymane Bachir Diagne, professeur à l'Université Columbia de New York, et l'anthropologue africaniste Jean-Loup Amselle, directeur d'études à l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales). C'est un dialogue sur quelques-unes des questions cruciales qui impliquent les rapports entre l'Afrique et l'Occident et qui voit, parfois, les deux interlocuteurs se placer sur des positions différentes, ce qui le rend d'autant plus enrichissant pour le lecteur. Un dialogue exigeant car, tout en ayant comme centre l'Afrique ou les Afriques (selon Amselle), il convoque, filtrés par le regard des deux intervenants, les Grands de la pensée contemporaine et quelques-uns des grands thèmes qui l'animent: universel, universalisme, universalité, pluriversalisme, relativisme culturel, islam, postcolonial, décolonial, métissage ou branchement de cultures (formule inventée par Amselle, pour éviter l'idée de biogénération impliquée dans le terme métissage). Dans son introduction, Anthony Mangeon retrace aussi l'histoire du débat français sur le concept de postcolonial, ses ambiguïtés, son glissement progressif vers le nouveau paradigme de pensée décoloniale, pour aboutir enfin à une pensée libérée de toute gangue laissée par le colonialisme. Dans cette nouvelle vision du savoir, l'Europe devient une aire culturelle comme une autre: «c'est le pluriel des espaces culturels qui s'affirme, – africain, asiatique, amérindien, océanien –, ainsi que l'égalité dignité des systèmes de pensée, philosophies, épistémologies, savoirs endogènes («Introduction», à quatre mains, par Souleymane Bachir Diagne et Jean-Loup Amselle, p. 37).

Entrer dans cet échange de réflexions, aussi serré et d'un aussi haut niveau, demanderait un espace et des compétences qui nous manquent. Déjà le titre des dix-huit chapitres, où alternent la voix de l'un et

de l'autre interlocuteur, en indique l'enjeu: «L'universalisme en question»; «De l'universel et de l'universalisme»; «Race, culture, identité»; «Africanité, afrocentrisme et représentation»; «L'interdit racial»; «Sur les spécificités culturelles et langagières»; «Sur les langues d'Afrique et la traduction»; «Un optimisme de la traduction»; «Sur la philosophie en islam et sur la question d'un "islam ouest-africain"»; «L'instrumentalisation politique d'un islam soufi ouest-africain»; «Retour sur le soufisme ouest-africain»; «Penser/faire l'Afrique»; «De l'inexistence de l'Afrique... et de l'Europe»; «Sur l'Afrique et le panafricanisme»; «Le "désir d'Afrique" de Souleymane Bachir Diagne»; «Les Droits de l'homme sont-ils nés en Afrique?»; «Sur les chartes de Mandé»; «De quelques questions contemporaines». Suit une bibliographie des ouvrages des deux auteurs.

Il vaut toutefois la peine de s'arrêter sur l'un des aspects sur lequel les deux interlocuteurs sont inconciliables, à savoir le concept d'un nouveau panafricanisme, ou «désir d'Afrique» prôné par Bachir Diagne et critiqué par Amselle, qui y voit le risque de tomber dans un nouveau, dangereux, essentialisme fixiste, tandis que pour Diagne il ne serait que l'espace d'un débat commun entre les peuples vivant en Afrique et les Afrodescendants de la diaspora: «Offrir un espace africain sans frontières aux initiatives de créativité de citoyens non plus marocains, maliens, rwandais, etc., mais africains, ce n'est pas ignorer que le Maroc n'est pas le Rwanda: c'est désirer un futur africain. L'avenir du projet de l'Afrique n'est pas donné [et donc une essence], mais il sera ce qu'ensemble nous ferons» (pp. 233-234). Cette idée d'une Afrique possible, doit évidemment se situer, selon Diagne, à l'intérieur d'une vision globale car il est désormais évident que les «questions africaines sont des questions planétaires et les questions planétaires des questions africaines» (p. 236). Le dernier chapitre, écrit à quatre mains comme l'introduction (mais en forme de dialogue) résume quelques-unes des questions cruciales du rapport entre l'Afrique et l'Occident, dont, par exemple, le «privilège blanc», bien résumé dans la formule utilisée, il y a juste soixante-dix ans, par Jean-Paul Sartre dans son «Orphée noir», qui servait d'introduction à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, éditée par Léopold Sédar Senghor (1948): «le privilège de voir sans être vu» (p. 269); ou encore le problème du racisme ou de l'universalisme... Bachir Diagne y résume aussi, de façon frappante et quelque peu polémique, la raison de friction la plus marquante entre les deux interlocuteurs, qui repose sur un malentendu: «En réalité, il m'apparaît que tu as besoin d'être en opposition avec quelqu'un qui serait afrocentriste, particulariste et essentialiste. Tu insistes beaucoup pour que je mette cette livrée [...]. Or, je ne suis pas afrocentriste, je suis pour l'universel et je ne suis pas particulariste. On aura du mal à ne pas être d'accord» (p. 272). Ce ne serait pas, au-delà des problèmes réels, le premier malentendu entre Afrique et Occident.

[CARMINELLA BIONDI]

Véronique Tadjo, *En compagnie des hommes*, Paris, Don Quichotte éditions, 2017, 169 pp.

Avec *En compagnie des hommes*, Véronique Tadjo met au centre de ses préoccupations la crise du virus Ebola, terrible contagion aux effets ravageurs et souvent mortels qui se transmet par le toucher. Il a agressé

une partie de l'ex AOF (Guinée, Libéria, Sierra Leone) de 2014 à 2016 et demeure une menace latente pour l'avenir de l'humanité. *En compagnie des hommes* s'ouvre de la manière la plus dramatique qui soit: un père éloigne sa propre fille en lui ordonnant de partir en ville chez sa tante et de ne jamais plus rentrer à la maison. L'épidémie a déjà explosé, c'est la panique pour les hommes. L'amplification est obtenue par la voix de Baobab, «arbre premier, arbre éternel, arbre symbole. Ma cime touche le ciel et offre une ombre rafraîchissante au monde. Je cherche la lumière douce, porteuse de vie. Afin qu'elle éclaire l'humanité, illumine la pénombre et apaise l'angoisse» (p. 23). C'est bien le griot, cet arbre aux racines qui plongent au cœur du monde, l'arbre des veillées de la tradition orale, l'arbre tutélaire de la vie de la communauté dont il est le symbole le plus puissant incarnant la sagesse et l'autorité: «On ne décime pas la forêt sans faire couler du sang. Les hommes d'aujourd'hui se croient tout permis. Ils se pensent les maîtres, les architectes de la nature. Ils s'estiment seuls habitants légitimes de la planète alors que des millions d'autres espèces la peuplent depuis des millénaires. Aveugles aux souffrances qu'ils infligent, ils sont muets devant leur propre indifférence. Impossible d'arrêter leur voracité. Ils dévorent encore davantage même quand ils ont déjà tout. Et, lorsqu'ils sont repus, ils se tournent vers d'autres envies: denrées, argent, pacotilles. Ils gaspillent. Entre eux, ils s'arrachent les ressources naturelles. Ils creusent dans le ventre de la terre. Ils plongent dans les océans. Ils iront jusqu'au bout (p. 22)».

De tels propos donnent le rythme pour que tous les acteurs impliqués dans la tragédie d'Ebola puissent s'exprimer. Chacun a une section, un moment à lui ou à elle, comme dans une pièce de théâtre où le héros, se détachant de la masse informe, peut profiter de son *a parte* pour miser sur un aspect qui lui tient à cœur. À tour de rôle, neuf personnages prennent la parole pour décrire leur expérience personnelle du virus. Anonymes comme dans la tradition des légendes orales, certains semblent familiers. C'est ainsi que défilent sous nos yeux le médecin qui soigne les malades en prenant des risques ab-normes sans cacher sa fatigue ni la chaleur accablante et le chercheur qui a détecté le virus, l'infirmière aux petits gestes d'amour et la mère qui veut mourir dans son lit, le creuseur de tombes et le pulvérisateur des corps et des choses, les survivants et les orphelins, le préfet et le volontaire d'une ONG.

Une parole dense, toujours calme et puissante qui n'a pas de réponse, mais qui suggère un retour trop nécessaire à des spécificités éminemment humanistes: d'abord la poésie, seule capable d'offrir «un peu de consolation face à la puissance absolue de la mort» (p. 121), ensuite l'amour pour la connaissance, qui «est sans frontières, [...] n'a pas d'odeur, [...] est sans parfum» (p. 131). Véronique Tadjou remet ainsi l'homme au centre puisque, comme le dit le chercheur: «j'ai compris une chose: la raison scientifique ne peut répondre à tous les besoins humains. Dans le combat contre Ebola, les hommes restent les plus importants» (p. 134). Encore, la voix d'Ebola expliquant ses capacités virales et se soulevant contre la race humaine pour l'avoir laissé sortir de la forêt et la réponse de la chauve-souris qui nie sa responsabilité dans la propagation de la maladie et affirme son hybridité mi-mammifère, mi-oiseau puisqu'elle est née de l'histoire d'amour d'une colombe et d'un renard. Autant de points de vue différents qui nous donnent la perspective complète d'une épidémie ravageuse qui a fait 28 646 infectés et 11 323 morts et à travers laquelle

l'auteur nous stimule à une réflexion plus profonde sur notre vision du respect parce que c'est de cela qu'il s'agit au fond, de respect pour les êtres et les choses, d'écologie au sens le plus ample du terme.

Le dernier mot est pour Baobab, l'arbre à paroles qui écoute les voix de ses contemporains et se souvient des confidences des aînés, surtout des discussions sur des questions de justice et de survie sous ses branches. Il insiste pour que «des hommes (signent) un pacte de bonne entente avec la nature. Nous devons vivre ensemble et préserver le bien-être de la planète» (p. 163) exprimant ainsi l'espoir que toutes ces leçons pourront servir à prévenir un autre désastre ravageur. C'est l'accomplissement final et l'annulation des distances parce que «le destin des hommes rejoindra» celui de la nature (p. 167).

Comment définir cette œuvre réaliste, picturale et poétique à la fois? Présentée comme un roman, elle offre bien des caractéristiques, diverses et complémentaires. Elle a l'allure cyclique du conte de l'oralité s'ouvrant et se refermant sur la voix du Baobab, l'arbre à paroles de la tradition qui donne le rythme à toutes les voix de ceux et celles qui sont impliqués dans le virus et qui en assure l'équilibre rien que par sa présence silencieuse à leurs côtés. Des voix qui ont toutes une fonction centripète et qui passent la tragédie au crible de la critique. L'intertextualité mêle ici des faits, des chansons, des légendes, des poèmes, des témoignages, des éléments qui interrogent tous le passé d'Ebola, pour faire s'exprimer ce désastre humanitaire qui, comme tous les désastres d'ailleurs, n'est là que pour interpellier directement chacun d'entre nous; c'est pourquoi pas un détail n'est épargné à notre conscience trop vite apaisée.

Une voix, celle de Véronique Tadjou, éminemment africaine qui récupère, pour les exalter, les traits fondateurs de la culture des ancêtres, des veillées, de la tradition orale et animiste où résonne la magie poétique des *Souffles* de Birago Diop («Ceux qui sont morts ne sont jamais partis! Ils sont dans l'ombre qui s'éclaire! Et dans l'ombre qui s'épaissit. | Les Morts ne sont pas sous la Terre: Ils sont dans l'Arbre qui frémit, | Ils sont dans le Bois qui gémit, | Ils sont dans l'Eau qui coule, | Ils sont dans l'Eau qui dort, | Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule: | Les Morts ne sont pas Morts», (Birago Diop, *Souffles*, dans *Leurres et lueurs*, Paris, Présence Africaine, 1960).

Malgré l'absence de marqueurs typographiques, le discours à la première personne des intervenants se fonde dans les textes descriptifs, narratifs et poétiques à tel point que, dans ce jeu d'amplification, nous en saisissons l'effet multiplicateur. Cette œuvre polyphonique témoigne de l'urgence, du désespoir, de l'engagement, du dévouement et de la solidarité engendrés par Ebola et nous fait parfois trembler pour des sensations très physiques, comme ce toucher qui constitue le fil rouge, de l'envie d'embrasser le baobab, aux étreintes interdites de peur de la contagion.

*En compagnie des hommes* élabore un récit écologique de longue haleine puisque nombre de pistes sont tracées par ce travail suspendu entre l'Histoire et la recherche d'une identité avec laquelle l'Afrique doit nécessairement se confronter, entre les récits de l'oralité et les problèmes concrets de la vie au quotidien. Nous nous trouvons face à une écriture visionnaire qui n'épargne rien à notre estomac, qui interpelle chacun d'entre nous pour qu'il trouve un sens là où apparemment il n'y en a plus. La puissance de Véronique Tadjou est qu'elle en parle avec une connaissance profondément intériorisée et qu'elle le fait avec poé-

sie, avec force et souplesse à la fois, trouvant dans une écriture très fine le seul moyen de tenter la conciliation des contraires nécessaire à la conquête de la pleine harmonie. En effet, ce livre parle de mort et de la mort la plus atroce, mais avec un amour immense pour la vie. Comme le dit le chercheur : « moi, qui suis sur le terrain, si j'avais une remarque à faire, je m'adresserais à la communauté internationale. Je lui dirais que la peur peut provoquer des réactions fortes qui vont débloquent des ressources importantes et calmer l'opinion publique. Mais les résultats ne seront pas forcément les meilleurs à long terme. La vraie solidarité, c'est celle qui se conçoit pour durer » (p. 106), puisque depuis toujours nous sommes une « compagnie » d'êtres intimement liés les uns aux autres qui doivent redécouvrir leur nature cosmique et responsable.

[NATAŠA RASCHI]

Mohamed Mbougar Sarr, *De purs hommes*, Paris-Dakar, Philippe Rey-Jimsaan, 2018, 191 pp.

Un roman percutant, qui nous entraîne de force dans le labyrinthe obscur de la réalité homosexuelle au Sénégal. Au cœur de ce labyrinthe se cache un nouveau Minotaure, sans pitié, d'autant plus difficile à déjouer qu'il s'identifie avec une société intolérante, prête à condamner au déshonneur, au lynchage et à la mort celui qu'on étiquette, en langue wolof, du nom de *góor-jigéen*. Un déshonneur qui entraîne celui de toute la famille et provoque des scènes publiques d'une violence et d'une brutalité révoltantes. C'est justement la vidéo d'une de ces scènes qui fait irruption, via téléphone, au beau milieu d'une nuit d'amour entre le protagoniste, Ndéné Gueye, jeune professeur de lettres à l'université de Dakar, et la belle Rama «sauvage et maternelle» (p. 61). Cette vidéo, qui montre l'exhumation du cadavre d'un jeune homme, homosexuel ou qualifié comme tel, et donc indigne de rester dans l'enceinte sacrée du cimetière musulman, hante Ndéné Gueye qui commence une enquête dans le monde de ceux qu'on appelle, avec mépris, des hommes-femmes. On ne comprend pas bien si cette hantise de la part du protagoniste naît d'un mouvement de pitié, d'une volonté de connaître une réalité apparemment très éloignée de son quotidien ou bien d'une pulsion plus profonde qui lui fait reconnaître dans ce corps pourrissant, jeté au bord de la rue, un frère. Ainsi l'enquête se transforme, au cours de l'histoire, dans une quête douloureuse de soi, qui aboutit à une conclusion tragique. Mais entre temps la recherche aide Ndéné Gueye à pénétrer dans les coulisses d'une réalité complexe, qui se cache derrière un masque de respectabilité, dominée par la honte et la peur, toujours sur le bord d'un abîme... Dans ce parcours de connaissance, le moment le plus dramatique, le plus émouvant et le plus haut est celui de la rencontre avec la mère du jeune exhumé, une femme qui est morte avec son fils aimé : «Ce puits de silence, elle seule en connaissait le fond tari, où il n'y a que solitude, soif et désir de mourir» (p. 127). À travers les différentes rencontres du protagoniste, ce roman, qui prend parfois l'allure d'un essai bien amalgamé au récit, brosse un tableau de la société sénégalaise et du rôle qu'y joue l'islam dans le rejet farouche de toute diversité. Il retrace aussi une histoire de l'homosexualité au Sénégal, phénomène que l'islam voudrait importé par le colonisateur, mais qui, comme dans toute société, plonge ses racines dans la nuit des temps. Le protagoniste, à la fin de l'histoire, revendique avec force le droit d'être soi-même, se faisant le

bouc-émissaire d'une humanité qui porte les stigmates de la monstruosité : «J'ai fait mon choix. Tout le monde ici est prêt à tuer pour être un apôtre du Bien. Moi, je suis prêt à mourir pour être la seule figure encore possible du Mal» (p. 190).

[CARMINELLA BIONDI]

Wilfried N'Sondé, *Un océan, deux mers, trois continents*, Arles, Actes Sud, 2018, 269 pp.

Dans *Le Discours antillais*, Édouard Glissant affirmait que «l'esclave de l'esclavage est celui qui ne veut pas savoir». Et il avait commencé, pour sa part, à raconter, à côté de la brutalité de l'homme blanc qui avait vendu la chair humaine et imposé des chaînes à ses frères noirs, la honte de l'homme noir qui avait trahi et vendu son frère. Mais c'est une histoire difficile à dire, surtout pour les écrivains africains, à tel point que l'auteur togolais Kangni Alem Alemjdjrodo faisait remarquer, il y a une dizaine d'années dans «Africultures» (27 juin 2007), «l'absence ou la rareté des fictions africaines sur le thème de l'esclavage et des traites négrières». Le panorama s'est toutefois quelque peu modifié au cours de ces dernières années. On peut citer, entre autres, l'écrivaine camerounaise Léonora Miano, qui a fait revivre, dans un roman de 2013, *La Saison de l'ombre*, le traumatisme de l'arrivée de l'homme blanc dans un village de l'intérieur du continent africain pour enlever des jeunes hommes destinés à être vendus comme esclaves. Son histoire nous décrit, de façon poignante, le bouleversement d'un monde, mais s'arrête au bord de l'océan, où stationne le navire négrier dans l'attente de compléter sa cargaison de chair humaine. La suite nous est contée, pourrait-on dire, dans le roman de l'écrivain franco-congolais Wilfried N'Sondé, *Un océan, deux mers, trois continents*, qui, ainsi que l'indique le titre, fait le tour des territoires impliqués dans le commerce triangulaire, pour dénoncer les innombrables souffrances dont ils sont le théâtre. Car si la première partie du roman est consacrée aux horreurs de la traite, et nous contraint, avec la force de la parole, à descendre dans le ventre du navire négrier et à inhaler le relent de putréfaction émanant d'«une multitude de morts vivant anonymes» qui y pourrissent (p. 100), la deuxième partie nous fait partager, avec la même force, les souffrances des victimes de l'Inquisition et des pauvres gens européens, brutalisés comme les esclaves, qui vivent dans les royaumes des soi-disant rois chrétiens, y compris la cour de Rome. C'est un choix important que celui de N'Sondé, qui confirme le besoin des écrivains venant des pays «deshérités» du monde de se situer à l'intérieur d'une vision globale, qui vise à inclure et non pas à séparer, car si l'image de l'Europe qui émerge du roman est celle d'un monde géré par la violence, celle de l'Afrique n'en est pas moins brutale.

Le roman se construit autour d'un fait historique : l'envoi, en 1605, de la part du roi du Kongo, Alfonso I<sup>er</sup>, d'un ambassadeur à Rome, auprès du pape Clément VIII, pour essayer de soustraire son royaume à l'emprise des Portugais, qui devenaient de plus en plus arrogants. Alfonso I<sup>er</sup>, qui s'était enrichi avec le commerce négrier mais qui commençait à en voir les ravages, voulait aussi demander l'aide du pape pour essayer d'endiguer ce fléau. Il choisit, parmi ses sujets, le jeune prêtre Nsaku Ne Vunda, un orphelin élevé par les missionnaires, qui lui avaient donné le nom de Dom Antonio Manuel. De ce voyage, aventureux et tragique, il reste des traces dans les archives du Saint-

Siège, où il arriva mourant en 1608, trois ans après son départ du Kongo, et un tombeau dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, avec un buste en marbre noir. Le voyage fut long, en effet, car il se fit sur un bateau négrier, destiné au commerce triangulaire et donc, il fallut d'abord traverser l'Océan et arriver en Amérique (au Brésil) avant de faire route pour l'Europe, et sur la vaste mer les dangers sont toujours à l'affût: les corsaires, les Portugais qui veulent empêcher l'arrivée de l'ambassadeur à Rome... Mais le continent européen n'en recèle pas des moindres, dont la terrible Inquisition espagnole, qui se propose d'écraser ce noir d'enfer, se proclamant prêtre chrétien et ambassadeur d'un roi auprès du pape. Lorsque le nouveau pape, Paul V, le soustrait aux mains de l'Inquisition, il est presque déjà un trépassé, mais il fait un dernier effort désespéré pour arriver à Rome et y accomplir sa mission: faire connaître au Saint-Père, qui certainement l'ignore, la tragédie de la traite négrière et obtenir son intervention auprès des souverains pour la faire cesser. Mais dès son arrivée à Rome, il prend conscience de sa dernière illusion: «Moi qui avais si longtemps cru rencontrer un saint homme, je ne vis qu'un quinquagénaire usé, parfumé d'essences délicates [...] figé dans les postures, les gestes machinaux et futilités du protocole» (p. 266).

Dans ce périple de la damnation humaine, il y a toutefois quelques îlots de répit, où fleurit une tendre amitié qui n'exclut pas le désir, mais le transcende. Et c'est justement par une ascèse vers le sublime, où les humains communiquent au-delà des barrières de l'espace et du temps, que se conclut ce très beau roman: «À l'heure de mon trépas, subsistait dans mon cœur un fort attachement à l'existence d'une passion d'amour entre les humains, celle qui transcende la vie sur terre en une expérience sublime» (p. 268). Ce roman émouvant, sublime aussi, pourrait-on dire, comme dans les meilleures réussites narratives, porte les traces de la longue recherche historique qui a précédé l'écriture, ainsi que l'affirme l'auteur dans un interview avec Tithankar Chanda (*RFI. Les voix du monde*, 9 février 2018): «C'était un véritable pari littéraire pour moi. Il fallait que je fasse vivre des papes, des rois médiévaux, alors que je ne connaissais rien de leurs époques. Il a fallu faire un gros travail de documentation, puis trouver la forme littéraire la plus appropriée. C'était exaltant comme travail. Il m'a fallu sept ans pour y arriver, mais je crois y avoir pris goût puisque mon sixième roman sera lui aussi un roman historique».

[CARMINELLA BIONDI]

Alain Mabanckou, *Les Cigognes sont immortelles*, Paris, Seuil, 2018, 304 pp.

Que se passe-t-il quand l'Histoire touche la vie d'une famille simple qui mène une existence tranquille? Quelle est la perception d'un enfant face à un changement historique en mesure de bouleverser la vie du peuple? Le dernier roman d'Alain Mabanckou fournit de possibles réponses à ces deux questions. L'écrivain nous plonge dans la réalité de Michel, un enfant de treize ans qui habite dans le quartier de Voungou, à Pointe-Noire, dans la République du Congo. Les événements se déroulent en trois jours, du samedi 19 mars au lundi 21 mars 1977. Cependant le récit dépasse cette durée très courte pour rendre compte de l'histoire familiale et nationale: le passé revient à plusieurs reprises et offre au lecteur une re-

construction de la famille de Michel, un panorama de la société de l'époque, des bouleversements politiques et historiques.

Le choix de concentrer les faits en trois jours n'est pas un effet du hasard: le 18 mars 1977 le président Marien Ngouabi est assassiné à Brazzaville. Le lendemain, la radio américaine transmet la nouvelle de sa mort. À partir de ce moment-là, un nouveau gouvernement prend le pouvoir et le peuple subit des répercussions: on proclame le couvre-feu, la police patrouille les rues, un climat de deuil et de tension envahit la ville de Pointe-Noire. L'atmosphère sombre et la phase de suspension qui suit le meurtre sont remplis par le point de vue du narrateur qui relate les transformations progressives de la société et surtout au sein de sa famille. En effet, la force du dernier roman de Mabanckou réside dans le langage courant, le discours apparemment peu organisé, le regard enfantin et naïf dont le lecteur apprécie l'ironie et la fraîcheur. La précision des détails sociaux et historiques nous offre une description approfondie d'un pays à la dérive après la décolonisation, où la corruption domine dans les relations sociales et où le peuple lutte pour survivre. La vie quotidienne simple et banale de Michel offre un moment de répit pour le lecteur. Le collégien est en même temps un rêveur distrait et un observateur lucide. Son récit réfléchit sur ces deux aspects et se déplace d'un pôle à l'autre sans transitions. Nous suivons le parcours de Michel qui se charge des courses de ses parents et traverse le quartier pour accomplir sa tâche. Cette activité prend plusieurs chapitres car l'enfant faillit perdre son argent comme d'habitude, s'arrête pour admirer les voitures des «capitalistes noirs» (p. 22), se rend compte qu'il a mis sa chemise à l'envers, pense aux querelles avec les voisins, aux rites de sorcellerie, à l'école et à ses camarades. La réalité et l'imagination se superposent; le récit ne peut pas suivre une progression linéaire car un détail enchaîne une digression dans l'esprit de Michel et son univers s'amplifie dans le temps et dans l'espace. Cette dimension légère et apparemment frivole n'empêche pas le narrateur de livrer une analyse historique et politique assez précise. Les discussions avec son père, la visite de deux oncles deviennent des prétextes pour tracer un aperçu de la société des années soixante et soixante-dix, du contexte postcolonial et de la situation internationale. Le titre du roman aussi permet d'expliquer cette double perspective oxymorique d'un «rêve lucide». Les cigognes sont des animaux réels qui permettent de rêver: elles migrent, se déplacent, ont la possibilité de rejoindre des lieux lointains, exactement comme l'esprit de Michel. En même temps, cet oiseau est le protagoniste d'une chanson soviétique que l'enfant a apprise à l'école primaire et qu'il doit chanter pour les membres du Parti Congolais du Travail qui visitent les écoles de Pointe-Noire. La cigogne se transforme donc en une métaphore politique, car «Selon le maître, nous autres les élèves [...] nous étions les cigognes blanches de la Révolution socialiste congolaise, et le camarade président Marien Ngouabi comptait sur nous pour l'aider à développer notre pays, notre continent» (pp. 60-61). Les cigognes se révèlent immortelles puisqu'elles représentent les soldats russes morts au combat qui deviennent des oiseaux à même de voler «au-dessus de nos têtes» (p. 62). Une métaphore qui trouve sa pleine signification dans la dernière ligne du roman quand Michel démontre qu'en trois jours il a complété une partie de son apprentissage: sa naïveté laisse la place à la ruse et au mensonge. Pour survivre dans une époque sombre, il faut mettre l'innocence et la sincérité de côté

pour se sauver et surtout pour sauvegarder sa famille. Cette attitude est malheureusement nécessaire, bien que la décision soit douloureuse.

*Les cigognes sont immortelles* est un roman ironique et un témoignage historique riche en significations multiples. L'Histoire suit son cours et la vie des personnes simples subit des répercussions parfois inattendues. Le regard d'un enfant et son attitude rêveuse font basculer le lecteur entre passé et présent et offre une perspective sur les mécanismes de la société africaine et notamment sur le rôle des colonisateurs, sur la cohabitation des différentes ethnies, sur les influences européennes, chinoises, soviétiques, sur l'instabilité politique du continent et sur l'opposition entre la République du Congo et la République Démocratique du Congo.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Mbarek Ould Beyrouk, *Je suis seul*, Tunis, Elyzad, 2018, 112 pp.

Ce bref roman – juste une centaine de pages – nous vient d'un écrivain mauritanien qui a été longtemps journaliste dans son pays et qui fait preuve dans cet ouvrage d'une maîtrise de l'écriture qui lui vient de son métier. On y assiste au soliloque d'un narrateur sans nom qui se retrouve seul – comme le dit le titre – dans sa ville (elle aussi non identifiée) située aux portes du désert, tombée aux mains des djihadistes. Inconscient – on le découvre au fil de son soliloque – de ce qui se passait autour de lui, il est retourné dans sa ville sans se rendre compte que, ce faisant, il allait risquer sa vie. Il se retrouve ainsi reclus dans une chambre étroite et sombre – car il ne doit pas faire découvrir sa présence – en attente de la seule personne qui lui ait dit pouvoir faire quelque chose pour le sauver, pour lui permettre de s'échapper. Il s'agit de Nezha, son ex bien-aimée et peut-être le seul véritable amour de sa vie qu'il a rencontrée par hasard pendant qu'il errait comme un enfant perdu dans une ville qu'il ne reconnaissait plus. Elle lui a demandé de lui donner tout l'argent qu'il portait sur lui et est partie en le laissant seul avec lui-même. Commence ainsi un monologue intérieur haletant au cours duquel le narrateur trace le bilan de sa vie. Le temps est comme mis en suspens dans cette minuscule cachette où il est terré dans l'obscurité la plus totale et son écoulement ne réapparaît que lorsqu'il arrête d'évoquer le passé pour s'interroger sur le présent: combien d'heures se sont écoulées depuis qu'il se trouve là-dedans? Où est Nezha? Pourquoi ne revient-elle pas? Reviendra-t-elle enfin? La terreur éprouvée par le narrateur ponctue son acte d'auto-accusation: il évoque avec une triste et atroce lucidité toute sa vie précédente, de son enfance misérable à ses succès mondains et au prix qu'il a accepté de payer afin de les obtenir. Renoncer au mariage d'amour avec Nezha pour un mariage d'intérêt avec la fille du maire, devenir par lâcheté, intérêt personnel ou plus simplement par paresse mentale et goût de la jouissance, le complice d'une classe dirigeante veule, voire corrompue, jusqu'au jour où il était trop tard pour agir et pour résister. Les obsessions dues à l'enfermement, le sentiment tragique de l'irréparable, sont les deux éléments clés de ce récit, court mais extrêmement fort. L'un de ses fils conducteurs, qui réapparaît par intermittences sous forme de citations, est la référence au grand ancêtre du narrateur, Nacereddine, un mystique et un grand chef tribal vénéré pour son austérité et

sa foi musulmane sans faille. Le narrateur l'évoque et l'invoque à plusieurs reprises pour qu'il vienne le sortir de l'impasse, bien qu'il montre une foi en lui de moins en moins solide: tout en ne pouvant pas être considéré le précurseur des misérables fanatiques d'aujourd'hui, en son temps Nacereddine était lui aussi un fanatique; son image tutélaire et sans faille, jusque-là intouchable, est donc ébranlée par cette nouvelle prise de conscience du narrateur. On suit, au fil des pages, les variations d'humeur du protagoniste qui passe de la tristesse à la nostalgie, de l'exaltation à la dépression, d'un besoin de questionnement à une démoralisation paralysante, de l'envie insensée de sortir et d'affronter l'ennemi à la décision d'attendre encore. L'auteur joue bien sur le rythme du texte, en rendant l'histoire vivante et très réelle. Les questions que le narrateur se pose au fil de son monologue sont nombreuses, des questions auxquelles il ne donne pas de réponse définitive tout en suggérant quelques pistes: comment devient-on un chef de guerre? Comment plonge-t-on dans l'horreur islamiste? Quelle en est la motivation? Qu'est-ce qui transforme un être humain en une bête immonde mue seulement par la haine de la vie et par le désir de donner la mort? Et, par ailleurs, comment peut-on continuer à aimer dans un monde pareil? *En attendant Nezha*, ainsi pourrait-on intituler ce roman où rien ne se passe jusqu'à la fin, où on reste en suspens mais dont l'écriture est d'une grande intensité et d'une extrême puissance.

[ELENA FERMI]

René Maran: *une conscience intranquille*, "Interculturel Francophonies" 33, juin-juillet 2018, R. Little (dir.), 2018, 335 pp.

La revue de l'Alliance Française de Lecce a consacré un volume à René Maran, écrivain et intellectuel d'origine guyanaise, né en Martinique, mais qui a passé son adolescence en France et quatorze ans en Afrique, en tant qu'administrateur colonial. Il s'agit d'une figure atypique qui a fortement critiqué le colonialisme européen et qui, en même temps, a respecté ses obligations quotidiennes. Sa renommée est surtout liée au roman *Batouala*, qui a reçu le prix Goncourt en 1921, bien qu'il ait publié d'autres textes, aujourd'hui méconnus. Roger Little a réuni les contributions de plusieurs universitaires du monde entier afin de jeter une nouvelle lumière sur les travaux de Maran, de parcourir quelques étapes de sa biographie, de sa «conscience intranquille» en relation avec ses ouvrages.

Dans le premier article, Juan Fandos-Rius (pp. 31-56) nous fournit des informations très précises concernant le parcours de René Maran en Afrique. Son travail d'administrateur colonial a duré quatorze ans et son service s'est déroulé à Oubangui-Chari et au Tchad. Pendant cette période, il a rencontré le groupe ethnique des Bandas, appris leur langue et écouté leurs histoires extraordinaires: ces témoignages sont devenus le cadre de référence de tous ces ouvrages «africains». Cette contribution est entrecoupée de photos et de cartes postales de l'époque qui permettent aux lecteurs d'entrer véritablement en contact avec l'univers «africain» de Maran. Boris Lesueur (pp. 57-80) poursuit et approfondit l'itinéraire de l'écrivain au Tchad à travers l'analyse de l'ouvrage autobiographique *Le Tchad de sable et d'or*. Ferroudja Allouache (pp. 81-99) se focalise sur la réception de *Batouala* dans la presse de l'époque. Le roman est précédé

d'une préface qui a valu à son auteur de nombreuses critiques car il a attiré l'attention sur certaines attitudes négatives des colonisateurs. L'article de Katrien Lievois (pp. 101-124) établit une liste des traductions des œuvres de Maran et met en relief que le domaine néerlandais a édité plusieurs fois les textes de l'écrivain. Cet engouement trouve une explication dans les relations personnelles entre l'un des traducteurs hollandais et l'auteur qui ont assuré cette médiation et cet intérêt. Dans son étude, Florent Sohi Blesson consacre une analyse historique à *Bêtes de la brousse*, une œuvre dédiée au monde animalier (pp. 125-144). Le texte est comparé aux «monographies de cercle», c'est-à-dire des documents administratifs qui ont le but de donner le maximum d'informations concernant la région de référence et notamment l'ethnographie, la sociologie, l'anthropologie, l'histoire et la géographie. L'évocation de la nature a une place importante dans le dossier, car elle influence les activités humaines, telles que la chasse, l'agriculture et la pêche. La production littéraire de Maran avance en parallèle avec la rédaction de ces documents et le regard de l'administrateur influence la fiction car il invite à la découverte du milieu local. Tunda Kitege-Ngoy (pp. 145-158) analyse les stratégies discursives utilisées dans le roman *Djouma, chien de brousse*. Maran choisit comme protagoniste un chien en mesure d'utiliser le discours indirect libre ou d'autres procédés qui dévoilent sa présence dans le récit. Buata B. Malela (pp. 159-182) poursuit l'exploration linguistique, mais il se concentre sur *Journal sans date* (1927) et sur *Un homme pareil aux autres*, sa variante rééditée en 1947 en remarquant les changements au niveau lexical et de la ponctuation à même de transformer l'image du sujet. Tout en gardant une posture naturaliste, le deuxième texte est plus intense car on est passé de la crise du protagoniste à l'affirmation de soi: une mutation d'attitude qui est le réflexe de la vague culturelle des deux époques. L'étude de Loïc Céry (pp. 183-209) aborde *Un homme pareil aux autres* à partir d'une autre perspective, notamment l'intertextualité et l'anthropologie culturelle. Il s'agit de montrer dans quelle mesure Maran questionne son appartenance identitaire et comment ses textes interrogent la relation entre la littérature et le rapport au monde. Hanétha Vété-Congolo (pp. 211-234) se focalise, au contraire, sur les aspects ethnographiques des travaux de l'écrivain. Selon Maran, ses écrits sont une entreprise personnelle «en faveur du collectif» (p. 211) et son rôle social, «par le biais de l'écriture» est celui de «servir la France, les lettres françaises et sa race» (p. 211). Dans ses textes il est toutefois possible de relever l'étendue des effets du système colonial, c'est-à-dire des complexes et du processus d'aliénation du sujet. Kusum Aggarwal (pp. 235-255) s'occupe de la biographie de l'explorateur franco-italien *Savorgnan de Brazza*. Selon la critique, ce texte est intéressant puisqu'il permet de retracer une filiation commune entre l'existence de Savorgnan de Brazza et Maran lui-même. L'analyse de l'ouvrage parvient aussi à identifier des points communs avec les autres textes de l'écrivain, même si sa production est protéiforme et plurielle. L'article de Sylvie Brodziak (pp. 257-276) se penche sur la trilogie *Pionniers de l'Empire* afin de mettre en relief qu'il s'agit de la «création poétique d'un homme qui reste, jusqu'à la fin de sa vie, à la quête de lui-même» (p. 273). Elle définit Maran comme un «homme vulnérable et contradictoire, un humaniste républicain» (p. 273) qui n'hésite pas à critiquer le racisme de Mussolini et à participer au premier Congrès des écrivains noirs. Pour conclure, Roger Little choi-

sit de reproduire une nouvelle peu connue de Maran, dont le titre est *Deux amis* (pp. 283-324). Comme il l'explique dans son introduction (pp. 277-282), le critique met en relief que le séjour africain de l'écrivain a marqué ses écrits. Cependant l'auteur a su adapter sa fiction à d'autres contextes et à d'autres thèmes, bien que son vécu et sa perception de la réalité aient toujours représenté un cadre de référence indiscutable.

La revue *Interculturel Francophonies* nous offre encore un fois un aperçu très intéressant sur un écrivain assez méconnu ou souvent réduit au roman qui a remporté le Goncourt. Bien que d'autres études soient envisagées, les articles nous fournissent déjà une image très articulée de René Maran, à même de mettre en relief sa double appartenance de nègre (pour son origine) et de blanc (vu qu'il a grandi en France), d'écrivain et administrateur colonial. Sa personnalité complexe ressort de ces travaux et appelle d'autres approfondissements nécessaires, même s'il faudrait avant tout penser à une réédition des ouvrages aujourd'hui presque introuvables.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Gisèle Pineau, *Le parfum des sirènes*, Paris, Mercure de France, 2018, 244 pp.

Gisèle Pineau, una delle scrittrici contemporanee più produttive nel panorama della letteratura della Guadalupa, offre un romanzo del tutto originale per la struttura e gli argomenti che tratta. Quello che a una prima lettura potrebbe sembrare una saga familiare, nasconde ben altro. L'autrice racconta infatti lo sviluppo delle vicende dei *Félicité* nel corso di circa quarant'anni a partire dal 14 luglio 1980 per arrivare ai giorni nostri. Tuttavia sono molti gli aneddoti, precedenti alla data di inizio della narrazione, che vengono inseriti nel romanzo per dare al lettore una visione più completa dell'intreccio dei legami familiari. La data con cui si apre il libro è molto importante poiché coincide con la morte di Siréna, che di fatto può essere considerata la vera protagonista, in quanto a lei sono legate le vite di tutti i personaggi che Pineau introduce pagina dopo pagina.

La prematura dipartita di Siréna, che all'inizio può sembrare un evento naturale, sebbene sopraggiunta anzitempo considerata la giovane età della ragazza, a poco a poco viene avvolta da un alone di mistero che porterà il lettore e alcuni dei personaggi, in particolar modo uno di loro, a interrogarsi per capire se dietro quella morte apparentemente naturale non possa in realtà nascondersi qualcosa di più torbido e losco. Così la saga familiare assume le tinte di un romanzo giallo che, con l'intervento di una Miss Marple improvvisata, porterà il lettore a scoprire la verità su quanto accaduto quel giorno.

La famiglia *Félicité* è molto numerosa, soprattutto se si considera che la narrazione, includendo anche i ricordi del passato, copre poco più di un secolo. L'autrice riesce tuttavia a dare una caratterizzazione chiara di ogni membro della famiglia, seppur offrendo maggior spazio a Siréna e alla sorella Léonne. In ugual modo riesce a dipingere con le parole il luogo in cui gli eventi si susseguono: le *Morne Dorius*, di proprietà dei *Félicité*, nel borgo di Saint-Robert. Questo terreno di famiglia si trasforma nel corso del romanzo, seguendo il progredire degli eventi: da luogo di pace e serenità in cui i primi proprietari iniziano a coltivare fiori e frutti, a luogo ricoperto di immondizia in cui muore la suadente Siréna, per finire, in chiusa del romanzo, abban-

donato da quasi tutti i membri della famiglia. Tuttavia rimane accogliente, sempre pronto ad avvolgere tutti i componenti del clan familiare in un caldo abbraccio, come si evince anche dall'ultima pagina del romanzo. Quel terreno sembra essere ciò che in un certo senso tiene unita la famiglia. La suddivisione in capitoli presenta una particolarità decisamente inusuale e originale. I capitoli non vengono numerati, come si potrebbe aspettare il lettore, bensì ognuno di essi riporta il nome di un fiore, che diventa parte dello sfondo del capitolo stesso. Si tratta di fiori tipici della Guadalupa e legati in qualche modo a Siréna. In particolar modo l'«*Héliotrope blanc*» apre il romanzo e torna nell'ultimo capitolo come a chiudere il cerchio.

Pineau utilizza un linguaggio molto fluido, inserendo qua e là qualche parola in creolo per rimarcare il luogo d'origine della famiglia. I salti temporali nel passato e nel futuro non impediscono al lettore di comprendere lo svilupparsi degli eventi, al contrario lo aiutano a cogliere le dinamiche che si sono create nel corso degli anni tra i vari personaggi. Di non minor valore è l'attualità di diverse tematiche che l'autrice riesce a toccare senza diventare mai didascalica, grazie al folto numero di personaggi: la fedeltà coniugale, l'amore possessivo, l'amore omosessuale, la violenza nelle strade, i pericoli del mondo dello spettacolo soprattutto per le donne, la migrazione dei personaggi verso altri paesi in cerca di una vita migliore. Interessante, e forse anche fuorviante, è il titolo del romanzo: infatti solo leggendo il testo si arriva a comprendere che non si sta parlando della sirena in quanto essere mitologico, bensì di una persona in carne ed ossa, Siréna appunto, che viene paragonata per tutta l'opera a un essere le cui doti ammaliatrici la aiutano sempre, e spesso anche involontariamente, a catalizzare su di sé l'attenzione e l'interesse di chi le sta intorno. È lei la sirena del titolo, e quel profumo citato in copertina pervade l'intero volume diventando la chiave di svolta per la risoluzione di quel mistero durato trentasei anni.

L'opera, da leggere tutta d'un fiato, riesce in ogni sua riga a catturare l'attenzione e la curiosità del lettore, che sfoglia una pagina dopo l'altra col desiderio di scoprire qualcosa di più sulla famiglia e sull'infausto destino che ha portato la giovane «sirenetta» alla morte nella calda giornata estiva della festa nazionale.

[ROBERTO FERRARONI]

Anne Marty, *La littérature haïtienne dans la modernité*, Paris, Éditions Karthala, 2017, 269 pp.

Il volume di Anne Marty, grande specialista di letteratura haitiana, prematuramente scomparsa nel 2018, pone al centro la letteratura haitiana contemporanea, come già suggerisce il titolo. Sfogliando le pagine si comprende bene tuttavia che la studiosa ha voluto dare un taglio particolare alla sua ricerca: infatti viene offerto ampio spazio al ruolo che ricopre la donna nel mondo letterario haitiano, sia quando si trova a scrivere essa stessa un libro, sia quando i personaggi femminili prendono forma all'interno di testi scritti sia da autori che da autrici.

L'opera è in realtà una raccolta di saggi scritti dalla stessa Marty per diverse riviste e di relazioni pronunciate oralmente in occasione di congressi e manifestazioni letterarie. Si tratta di scritti selezionati e organizzati con meticolosa attenzione: il volume presenta una suddivisione in tre parti, ognuna delle quali dedicata a

un aspetto ben preciso della letteratura haitiana. Mentre le prime due parti analizzano alcune caratteristiche specifiche del panorama letterario dell'isola, la terza riguarda gli autori contemporanei che più di tutti, nella visione dell'autrice (e degli editori che hanno deciso di pubblicarli), hanno lasciato (e lasciano tuttora) un'impronta indelebile nel vasto insieme delle letterature francofone.

Scendendo maggiormente nei dettagli, la prima parte risulta essere un'introduzione molto interessante sulla nascita e lo sviluppo della letteratura haitiana. L'autrice si sofferma sulle ragioni che hanno fatto emergere, nei primi autori, quella necessità di scrivere, di far sentire la propria voce: il desiderio di rivalsa, di indipendenza dalla madrepatria, di libertà. Ancora più affascinanti sono i capitoli dedicati alla lingua scelta per la scrittura: il francese tradizionale? Il creolo? Modulare il creolo sulle strutture del francese? O piuttosto «sporcare» il francese inserendo qua e là strutture ed espressioni tipiche della lingua creola? Sono interrogativi di grande rilievo, decisioni che dovevano essere prese con grande attenzione se si voleva raggiungere l'obiettivo auspicato dai primi scrittori.

La seconda parte invece è interamente dedicata alle figure femminili della letteratura haitiana sia, come già anticipato, in qualità di scrittrici che in qualità di personaggi protagonisti di opere letterarie. Ci si sofferma principalmente sulle scrittrici di Haiti in quanto sono numericamente inferiori rispetto ai colleghi uomini e soprattutto perché solo negli ultimi decenni anche le donne hanno trovato il coraggio di esprimersi attraverso la scrittura, in particolar modo attraverso il romanzo, in quanto altri generi quali la poesia o il teatro erano considerati come di dominio maschile. Ben tre capitoli di questa seconda sezione vengono interamente dedicati a Yanick Lahens, considerata una di quegli autori che «fanno» la bella letteratura «avec sa réalité complexe de femme d'aujourd'hui et la tragédie de son pays» (p. 83). L'ultimo capitolo della sezione è invece dedicato alla presentazione di alcune delle autrici haitiane contemporanee di maggior rilievo come Michaëlle Lafontant, Pascale Blanchard-Glass, Maggy De Coster, Jacqueline Scott-Lemoine.

La terza e ultima parte del saggio è la più lunga e paradossalmente forse la meno coinvolgente, in quanto Marty presenta gli autori haitiani contemporanei più rilevanti dal suo punto di vista, introducendoli spesso con una breve biografia. È meno coinvolgente semplicemente perché si tratta di pagine che, per i loro contenuti, tendono ad assomigliare a un manuale di letteratura, nonostante Marty presenti ogni autore in modo molto intelligente e curioso, parlando solamente di alcune delle loro opere (principalmente uscite negli ultimi vent'anni), analizzando solo gli aspetti salienti dei volumi selezionati, senza riprendere l'opera omnia di ognuno di essi. Grande rilievo, e questa è una parte amaramente interessante, viene dato ai testi pubblicati dopo il terribile sisma del 12 gennaio 2010 che ha messo letteralmente in ginocchio un paese che era già in grande difficoltà. L'originalità di quest'ultima parte è comunque data dalla scelta di autori in cui hanno creduto alcuni editori francesi e canadesi che hanno deciso di pubblicare le loro opere, permettendo a quelle voci di diffondersi in tante parti del mondo e di non rimanere confinate entro i confini dell'isola.

Il volume è introdotto da una prefazione di Yves Chemla, esperto di studi francofoni, che prepara il lettore al testo che egli si accinge a leggere, introducendo le tematiche che verranno affrontate dall'autrice

a partire dal tema delle figure femminili. Sottolinea in particolare una seconda tematica che percorre il lavoro di Marty, molto cara ad ogni haitiano: il ricordo dell'azione deleteria della dittatura, in particolar modo degli anni terribili del duvalierismo.

Si tratta di un volume ben fatto e molto interessante per il particolare punto di vista da cui l'autrice affronta lo studio della letteratura haitiana. Soffermarsi solo su alcuni aspetti di essa, risulta essere una scelta che coinvolge e appassiona maggiormente il lettore. L'unico elemento di cui si può sentire la mancanza è una bibliografia finale in cui siano raccolte tutte le opere cui si fa riferimento nel corso del testo.

[ROBERTO FERRARONI]

Yolaine Parisot, *Regards littéraires haïtiens. Crystallisations de la fiction-monde*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 388 pp.

La perspective adoptée par Yolaine Parisot – professeure en littératures francophones et comparées à l'Université Paris-Est Créteil – dans son dernier ouvrage, est celle de relier la fiction haïtienne contemporaine en la mettant en relation avec les autres arts et les autres systèmes linguistiques. Pour ce faire, l'auteure se focalise sur un corpus sélectionné d'ouvrages, allant de l'entre-deux-guerres au XXI<sup>e</sup> siècle, qui lui permettraient – comme elle le déclare dans son introduction – de «fonder historiquement la lecture de la fiction haïtienne contemporaine comme phénoménologie de l'art, du politique, de soi (p. 27)». Le concept sur lequel elle s'appuie afin de soutenir sa démarche épistémologique est celui, d'inspiration glissantienne, de littérature-monde. Parmi les arts avec lesquels elle cherche à faire dialoguer la fiction haïtienne, la première place va aux arts visuels, en particulier la peinture et le cinéma.

Le volume se divise en trois sections, la première consacrée à «L'école haïtienne du regard», la deuxième intitulée «Pour une fiction-monde», la troisième dédiée aux «Archéologies de soi». Au début de la première partie, dans le chapitre intitulé «Constellations artistiques», Parisot se concentre sur quelques-unes des revues qui ont fortement contribué à fonder et à écrire l'histoire de la littérature haïtienne: «La Revue indigène», «Conjonctions», «Chemins critiques» et «Boutures», sans oublier «IntranQu'illités», née après le séisme de 2010. Le dialogue entre les arts est un dénominateur commun à toutes ces publications qui retracent, selon l'auteure, un parcours allant «du compagnonnage avec l'ethnologie à l'avènement d'un point de vue haïtien sur la littérature mondiale (p. 37)». Après avoir évoqué les mouvements culturels nés dans l'entre-deux-guerres dans l'univers américano-caribéen – Harlem Renaissance, Indigénisme haïtien, indigénismes de l'Amérique hispanophone et Négritude – Parisot se concentre particulièrement sur la figure de Jacques Roumain. Cet écrivain et homme politique haïtien, à la formation internationale, contribua de manière très significative à ouvrir et à faire connaître son île natale et la culture qu'on y élaborait au reste du monde. Celle que l'auteure appelle la *constellation Jacques Roumain*, les amitiés à la fois «indigénistes» et «internationalistes» que ce dernier noua au cours d'une vie pourtant très brève, mit Haïti au-devant de la scène mondiale pendant une époque historique très significative. Nombreuses sont les publications de cet intellectuel qui mériteraient d'être signalées; Parisot décide d'approfondir en particulier l'analyse du roman paysan

*Gouverneurs de la rosée* (1944). Ce qui l'intéresse dans le procédé littéraire de ce récit est la mise en scène du regard, les procédés cinématographiques adoptés par l'auteur, qui révèlent chez lui une sorte de «poétique oculaire» (p. 53). À propos de l'ouverture internationale d'Haïti dans les années quarante, très importantes ont été les conférences données par Alain Locke en 1943 à Port-au-Prince que l'auteure relie avec le roman de Yanick Lahens *Dans la maison du père* (2000). Selon Parisot, dans ce récit d'apprentissage la romancière mettrait justement en fiction les débats ouverts, en Haïti, par les conférences de Locke. La représentation de la peinture dite «naïve» est également présente dans le roman tout comme dans *Je suis un écrivain japonais* (2008) de Dany Laferrière, *Compère Général Soleil* (1955) de Jacques-Stephen Alexis et dans l'œuvre romanesque de Jean Métellus, ce qui montre ultérieurement la vitalité des échanges entre littérature et arts visuels dans le contexte littéraire haïtien. Dans le deuxième chapitre de cette première partie, «Propositions historiques et philosophiques», l'auteure esquisse une analyse de la place qu'Haïti et sa littérature ont désormais acquise dans le domaine des études postcoloniales. À partir du XXI<sup>e</sup> siècle, en effet, elle constate une diffusion d'ouvrages d'origine haïtienne dans d'autres contextes littéraires, français, étatsunien ou bien québécois, ce qui aurait augmenté de manière décisive l'intérêt de la communauté scientifique internationale à l'égard de la culture de l'île. Les œuvres de René Depestre et de Dany Laferrière sont mises à l'honneur afin de souligner la référence des auteurs à la dialectique hégélienne, réactualisée dans les contextes de la décolonisation, puis de la mondialisation. La dialectique maître-esclave, les altérations de l'apparence visible du corps pour signifier une perte d'identité aux yeux d'autrui, la thématique du corps fonctionnelle à une analyse personnelle des clivages «raciaux» et de la dynamique du pouvoir, sont des sujets majeurs des romans des deux auteurs et font émerger «un espace scriptural de déconstruction systématique des habitudes perceptives et descriptives» (p. 92). Après un survol de la dynamique du regard et de la dichotomie des genres dans *Amour, Colère et Folie* (1968) de Marie Vieux-Chauvet et *Les Chemins de Loco-Miroir* (1990) de Lilas Desquiron, l'auteure aborde l'œuvre de Jacques Stephen Alexis pour étudier les relations entre connaissance et perception dans *Les Arbres musiciens* (1957). La première partie de l'essai se termine par un approfondissement consacré au réalisme magique et au réalisme merveilleux haïtiens.

La deuxième partie, «Pour une fiction monde», prolonge l'étude thématique du réalisme merveilleux. L'auteure y entreprend l'analyse de *L'Espace d'un cillement* d'Alexis (1959), puis de celle que Dany Laferrière a défini son «autobiographie américaine», afin de montrer l'héritage du réalisme merveilleux. Elle présente ensuite le Spiralisme, le mouvement culturel né vers la moitié des années soixante – en pleine oppression duvaliériste – des réflexions de Frankétienne, de René Philoctète et de Jean-Claude Fignolé. La «poétique oculaire du doute, du soupçon» (p. 162) que développent ces auteurs, rend ce courant central dans l'histoire de la littérature haïtienne. De la relation avec les arts visuels tels que la peinture, Parisot pose ensuite la question du potentiel médiatique de ce qu'elle définit une école littéraire du regard. Les relations des œuvres littéraires avec le cinéma et la télévision deviennent ainsi le centre de sa réflexion. Dans le corpus très vaste d'expériences qu'elle pourrait prendre en compte, elle considère que ce sont l'œuvre et les expérimentations de Dany Laferrière qui méritent le plus d'attention. Le



volet cinématographique de son œuvre prend place, selon Parisot, entre un cinéma d'auteur et un cinéma dit populaire et exploite au mieux la «cinématique du regard» (p. 176), auparavant déployée par Jacques Roumain. Le chapitre suivant, «La chair du monde au miroir du roman», met en avant la thématique de la politique de la littérature fondée par *Compère Général Soleil* d'Alexis en 1955. L'auteur développe son propos à partir d'un corpus qui comprend la trilogie de Marie Vieux-Chauvet *Amour, Colère et Folie* de 1968, *Le Mât de cocagne* de René Depestre de 1979 et l'œuvre d'Émile Ollivier, sans passer à côté du récit *Vous n'êtes pas seul* (2001) de Gérard Étienne qui, malgré sa tardivité, «est davantage représentatif de ce corpus qui se constitue en mémoire de l'incorporation du politique et fait signe vers une histoire littéraire genrée» (p. 201). La dictature duvaliériste et les violences par lesquelles elle se concrétisa est au centre de tous ces ouvrages dont le dernier semble convoquer et entrer en résonance avec un vaste corpus féminin qui comprend des romans d'Edwige Danticat, Marie-Célie Agnant, Jan J. Dominique, Kettly Mars et Evelyne Trouillot. Parisot entame ensuite une réflexion au sujet du carnaval et de la zombification en convoquant *Hadriana dans tous mes rêves* de René Depestre mais surtout *Les Urnes scellées* d'Émile Ollivier qui exploite le topos descriptif du cimetière.

La troisième partie «Archéologies de soi» s'interroge sur ce qui en est de la littérature haïtienne après la chute de la dictature duvaliériste et la participation de quelques-uns parmi ses auteurs les plus significatifs à l'aventure de la «littérature-monde en français». Dans un univers désormais influencé par la mondialisation et par la crise de l'autorité et de l'auctorialité il importe, selon Parisot, de se poser la question des nouvelles reconfigurations de la «fonction-auteur». Le chapitre intitulé «Les cristallisations de l'histoire immédiate» aborde le sujet du pouvoir des arts dans l'œuvre de Lyonel Trouillot – en particulier dans *L'Amour avant que j'oublie* (2007) et *La Belle Amour humaine* (2011). L'auteur propose ensuite une réflexion autour de la transposition, en littérature, de l'histoire immédiate. Deux corpus auraient récemment émergé à ce propos: le premier souhaite revisiter la période dictatoriale au prisme de l'histoire immédiate, le deuxième est né du séisme dévastateur de 2010. Parisot traite, à titre d'exemple, plusieurs œuvres représentatives des deux sujets: *Bicentenaire* (2004) de Lyonel Trouillot, *La Couleur de l'aube* (2008) de Yanick Lahens, *La Mémoire aux abois* (2010) d'Evelyne Trouillot, *Un alligator nommé Rosa* (2007) de Marie-Célie Agnant. L'auteur consacre également un approfondissement à la *lo-dyans*, forme littéraire traditionnelle qui offrirait, selon elle, «un modèle de représentation de l'urgence prêt à l'emploi» (p. 252). Revenu en force après une longue période de silence pendant la dictature, ce genre serait devenu – selon Georges Anglade – un phénomène générationnel ayant pour représentants des écrivains tels que Gary Victor, Verly Dabel ou Dany Laferrière. Afin de dresser un panorama de la littérature de l'après séisme – qui vit une production extrêmement riche –, Parisot analyse *Soro* de Gary Victor, *Faïlles et Guillaume* et *Nathalie* de Yanick Lahens et *Aux frontières de la soif* de Kettly Mars qui présentent trois postures différentes des écrivains face à un événement tellement désastreux qu'il est devenu un point de rupture dont aucun créateur ne peut plus faire abstraction. Les mises en scène singulières d'auteurs tels que René Depestre, Émile Ollivier, Marie Vieux-Chauvet et Dany Laferrière sont le sujet central du dernier chapitre

de cet essai. À travers un corpus très riche, l'auteur nous offre un panorama des différents points de vue de ces auteurs par rapport à leur représentation autobiographique: on va de l'érotisme solaire du premier, à l'identité rhizomatique et toujours schizophrène du deuxième, en passant par l'écriture toujours «au-delà du trauma» de Chauvet et par la bio-fiction ouverte au monde de Laferrière.

Dans sa conclusion, Parisot constate à quel point on risque de se perdre dans les mutations qu'opère la fiction littéraire haïtienne en l'espace d'un peu plus de soixante-dix ans. Elle a abordé la création contemporaine, en prenant conscience de son unicité liée à l'histoire de l'indépendance de l'île, obtenue bien avant les autres pays de la région caraïbe mais aussi de l'Amérique latine. Sans prétendre à une exhaustivité qui serait – dit-elle – impossible, elle affirme avoir tenté de montrer «la négociation incessante entre l'individualité de la miniature et la fresque de la communauté» (p. 340) qui caractérise la fiction haïtienne. Elle constate également que ces regards ne peuvent pas être emprisonnés dans un «esprit de manifeste» (p. 340) et que la seule étude possible de ces sujets est celle qui prévoit une approche plurielle et ouverte sur le monde.

La riche bibliographie critique présente dans le volume offre beaucoup d'informations intéressantes pour ceux qui voudraient approfondir leurs études sur ce sujet. L'index des noms des auteurs et des artistes cités permet de se repérer facilement dans ce corpus extrêmement vaste.

[ELENA FERMI]

*Les littératures francophones de l'archipel des Comores*, B.B. Malela, L. Rasoamanana, R.A. Tchokorthe (dir.), avec la collaboration de C. Cosker, Paris, Classiques Garnier, 2017, 428 pp.

Il faut saluer avec satisfaction la publication, auprès d'une maison d'édition importante et à large diffusion, d'un volume consacré à une littérature presque totalement inconnue des lecteurs occidentaux. Une littérature très jeune car elle est née autour des années 1980, et très composite puisque l'histoire des quatre îles qui forment l'archipel des Comores est différente: Mayotte a accepté de rester liée à la France et est maintenant un département français d'outre-mer, tandis que les trois autres, Grande Comore, Anjouan, Mohéli, sont indépendantes et constituent l'Union des Comores, mais il y a en amont des liens qui autorisent une lecture d'ensemble de leurs productions littéraires: des traditions culturelles communes, qui ont subi des influences arabes, africaines et indiennes, l'environnement, les habitudes alimentaires et les coutumes, l'expérience de la colonisation, etc. Dans la brève introduction, pour laquelle on a choisi un titre qui semble mettre en question l'existence même de l'objet étudié, «Les littératures francophones de l'archipel des Comores?» (pp. 9-22), les responsables du volume présentent une synthèse des essais qui vont suivre, tout en précisant qu'une littérature francophone comorienne existe, même si elle est en construction, essaient d'en cerner les contours spatio-temporels et font un rapide bilan des études qui y ont été consacrées. Le volume est divisé en cinq parties qui essaient d'aborder les différents aspects d'une littérature qui cherche encore sa voix et sa forme: «Contours d'une littérature émergente? Jeux d'influences, problèmes et théories» (pp. 25-84); «Description, modèles d'écriture et esthétique littéraire» (pp. 85-179); «Littérature, identités et résistance» (pp. 181-237); «Quels

soleils pour quelles (in)dépendances?» (pp. 239-283); «Confluences. Oralité, musicologie et pan de voile sur les autres îles» (pp. 285-377). La finalité du volume semble être surtout pédagogique et viser en particulier l'archipel, mais elle nourrit aussi l'ambition de situer le discours littéraire qui le concerne dans le plus vaste domaine de la francophonie et de la littérature-monde. Le propos des éditeurs est ainsi résumé: «contribuer au développement d'un questionnement renouvelé sur le fait littéraire des Comores, afin que celui-ci puisse ensuite faire l'objet d'une traduction pédagogique dans les nouvelles institutions de formation et de recherche régionale et au-delà. De ce point de vue cet ouvrage se veut photographie de l'état de la recherche à un moment donné sur le fait littéraire aux Comores, mais aussi une clé d'entrée dans les études francophones en général» (p. 16). J'ai parlé aussi de littérature-monde, car en arrière-plan de beaucoup d'essais, explicitée ou sous-entendue, on entend la voix d'Édouard Glissant (parfois quelque peu simplifiée), qui aide une littérature «marginale» à sortir de l'océan Indien pour s'ouvrir au monde ou mieux, peut-être, pour entrer dans le «chaos-monde». Cette littérature, ainsi qu'il émerge clairement des différentes contributions au volume, nous dit sa difficulté d'être dans un archipel où manquent, ou ne font que les premiers pas, les institutions de base sur lesquelles s'appuie le fait littéraire: centres culturels, universités, maisons d'éditions... Même la scolarisation est encore très fragmentaire et surtout très déficiente car elle ignore presque entièrement les produits littéraires locaux, malgré la longue tradition culturelle des îles:

«Bien avant la colonisation française, les sociétés des îles du canal de Mozambique et celles de la côte africaine de culture *swahili* connaissent une tradition d'écriture et disposent en même temps d'un nombre important de manuscrits en *swahili* ou malgache qui ont la particularité d'être écrits en arabe» (p. 201). À ces manques structuraux, il faut ajouter une forte crise sociale qui travaille l'archipel et qui trouve un exutoire dans la violence qui caractérise les ouvrages (surtout les romans) de la dernière génération d'écrivains, dont certains des essais du collectif rendent compte de façon saisissante.

Un volume très riche, qui contribue à élargir le panorama mondial de la francophonie. Il faut toutefois regretter le manque d'une introduction historique, qui aurait aidé les lecteurs non spécialistes à mieux situer et à mieux comprendre le détail des analyses présenté dans les essais, même si Paul Aron justifie, dans sa postface, l'approche des éditeurs: «Avec raison, les éditeurs de ce collectif n'ont pas voulu publier une simple histoire de la littérature ou aligner une série d'analyses d'œuvres [...]. On comprend donc que le collectif s'ouvre sur des concepts comme littérature francophone, francophonie, champ, périphérie, et qu'en son parcours il revienne, avec quelque obstination, sur d'autres comme littérature-monde, postcolonial, littérature émergente, genres, etc.» (pp. 379-380). Le volume est complété par une riche bibliographie des œuvres et de la critique, de brèves biographies des collaborateurs et des résumés bilingues (français et anglais) des contributions fort utiles.

[CARMINELLA BIONDI]

## Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

*Les Biographies littéraires. Théories, pratiques et perspectives nouvelles*, Ph. Desan et D. Desormeaux (dir.), Paris, Garnier, 2018, 329 pp.

Il volume raccoglie gli atti del Convegno Internazionale tenutosi al Centro dell'Università di Chicago a Parigi nel 2015 con lo scopo di interrogarsi sulle possibili nuove frontiere nel campo della biografia letteraria.

Definito come il racconto nel quale il narratore è assente dalla storia che racconta, il genere biografico, spiega François Dosse (*La biographie entre science et fiction*, pp. 11-28), è sempre stato considerato da storici e filosofi come un sotto-genere letterario. Pretendendo, al pari del genere autobiografico, di riportare un'inconfutabile prova di realtà attraverso la scrittura, la biografia è, secondo André Maurois, un intreccio tra il desiderio di verità che ne denota un approccio scientifico e la dimensione estetica che le conferisce un valore artistico.

Risalendo alle origini del genere biografico, nel contributo di Thomas Pavel, *Biographies et exemplarité* (pp. 29-36), sono presentate le vite di uomini illustri che, dall'antichità al Medioevo e dal Rinascimento ai giorni nostri, hanno rappresentato e rappresentano un'indiscutibile esempio per il lettore.

La biografia di chi invece non era né un re né un santo era cosa assai nuova durante il Rinascimento francese. Il caso di Rabelais e Marguerite de Navarre, analizzati nell'articolo di Richard Cooper (*Vers la biographie littéraire en France. Le cas de Marguerite*

*de Navarre et de Rabelais*, pp. 37-52), rappresenta un esempio interessante in merito all'indagine sul rapporto tra vita dell'autore e personaggio dell'opera.

Ma, come spiega Mireille Huchon (*Rabelais, esquisses et esquisse*, pp. 53-65), la biografia di Rabelais è un caso d'indagine del tutto particolare sotto vari punti di vista. La distanza nel tempo e i punti d'ombra di una vita tormentata rendono difficile il lavoro del biografo costretto a servirsi delle poche tracce rimaste tra la corrispondenza e gli studi sulla genesi dell'opera.

Un'altra biografia celebre come quella di Montaigne viene affrontata dal contributo di Philippe Desan (*La vie publique des écrivains. L'exemple de Montaigne*, pp. 67-82) attraverso tre postulati: la letteratura come parte di un percorso di vita che tiene conto della sua dimensione politica e sociale; la creazione artistica come componente che dipende dall'esistenza sociale di un autore; l'analisi di Montaigne non in quanto caso eccezionale ma in quanto uomo fra gli uomini, appartenente a un gruppo sociale e dalle azioni spesso prevedibili.

Tutte queste considerazioni rendono il *Montaigne* di Desan, spiega Jean Balsamo (*La biographie de Montaigne: pour comprendre les "Essais". À propos du "Montaigne" de Philippe Desan*, pp. 83-93), un perfetto equilibrio, scientificamente fondato, tra l'analisi degli *Essais* e la tentazione romanzesca.

Quale tipo di approccio risulterebbe invece più adatto per scrivere la biografia di un autore classico di cui non si possiede pressoché nulla? George Forestier (*Pour une approche archéologique de la biographie lit-*

téraire, pp. 95-107) propone quello che viene definito 'l'approccio archeologico', una combinazione che unisce la ricerca archivistica a ciò che traspare dalle opere attraverso il loro processo di elaborazione.

Sullo stesso crinale, ossia quello della ricerca del metodo, si muove Alain Viala («Pourquoi je n'ai pas écrit la biographie de Molière». *Notes sur les démarches et usages du biographique*, pp. 109-121). Questa sorta di 'biografia negativa', come la definisce l'autore stesso, ha lo scopo di interrogarsi sulla ragion d'essere dei biografi e delle cosiddette biografie letterarie.

Il caso di Toussaint Louverture, analizzato nei contributi di Jacques de Cauna («Toussaint Louverture, le Grand Précurseur». *De la légende aux réalités: une biographie pour l'histoire*, pp. 123-142) e Bastien Craipain (*Des biographies de Toussaint Louverture. Histoire, mythologie ou littérature?*, pp. 143-155), è da sempre stato considerato un oggetto di studio romanzesco anche da un punto di vista biografico. Come scrivere allora la biografia del grande rivoluzionario senza correre il rischio di farne mitologia?

La lunga familiarità con Alexandre Dumas di cui ha cercato di scrivere la vita, ha condotto Claude Schopp (*À la marge d'une biographie: Alexandre Dumas*, pp. 157-166) a interrogarsi sulle relazioni problematiche che possono incorrere tra biografo e autore.

Al contrario, Daniel Desormeaux (*Lire les biographies d'Alexandre Dumas*, pp. 167-186), indaga sui motivi che possono indurre a scrivere la biografia di una figura come quella di Alexandre Dumas, autore di oltre cinquecento volumi.

Mettere insieme il racconto di una vita, l'analisi della produzione letteraria e la situazione nel mondo delle lettere al fine di proporre al pubblico una completa biografia di un autore come Balzac (Gérard Gengembre, *Écrire une biographie de Balzac pour le grand public. Enjeux et problèmes*, pp. 187-198), pone non pochi problemi. Ci si può concentrare, come nel caso di José-Luis Diaz (*Comment Balzac entra en biographie*, pp. 199-218), sull'analisi delle scelte relative a un periodo cardine della storia delle biografie dell'autore, quello relativo al decennio successivo alla sua morte.

L'articolo di Michel Erman (*Dire l'existence de Marcel Proust*, pp. 219-232) si concentra sulla descrizione del cammino biografico destinato a ricreare il flusso di un'esistenza decisamente particolare, quella di Marcel Proust.

Sempre a proposito della biografia di Marcel Proust, Luc Fraisse (*Une biographie du processus de la création est-elle possible? À propos du cas de Proust*, pp. 233-249) indaga sullo spazio dedicato alla creazione dell'opera, alla sua genesi, all'interno del percorso biografico.

La riflessione di Frank Lestringant (*Écrire la biographie d'André Gide depuis le xvi<sup>e</sup> siècle*, pp. 251-264) si articola intorno a quella che è un'esperienza autobiografica condotta da uno specialista della Renaissance alla scoperta della vita di André Gide; dal controverso rapporto con la Chiesa, alla fede nel Comunismo e alla successiva rottura definitiva con il partito, la vita e l'opera dello scrittore francese non hanno mai cessato di esprimere le molteplici sfaccettature della sua personalità. Un unico percorso biografico, spiega Pierre Masson (*André Gide: biographie d'une écriture*, pp. 265-277), non sarebbe sufficiente a esprimere tale diversità, caratteristica imprescindibile per comprendere lo slancio creatore alla base del lavoro gadiano.

Gli articoli proposti in conclusione del volume sono dedicati a una delle figure più importanti del Novecen-

to francese: Roland Barthes. Ne *La biographie comme combat* (pp. 279-289), Thiphaine Samoyault torna su uno dei motivi centrali del pensiero barthesiano: scrivere una biografia. Criticando le usanze correnti del fare autobiografico, Roland Barthes obbliga qualsiasi impresa biografica a ripensarsi non più come ricerca della vita nell'opera ma in quanto traccia dell'opera nella vita.

Il contributo di Claude Bremond (*À propos de "Roland Barthes" de Thiphaine Samoyault. La proairetique*, pp. 291-310) si concentra, a partire dalla monumentale biografia di Thiphaine Samoyault, sul concetto di codice *proairetique*, o codice delle azioni narrative, così come appare nell'*Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* pubblicata nel 1966.

[LUANA DONI]

*Femme d'à côté. Filles, sœurs, épouses d'hommes célèbres*, S. Camet (dir.), Paris, Lettres Modernes Minard, 2018, 219 pp.

Gli articoli raccolti nel volume si concentrano sullo studio di quelle donne, sorelle, mogli, amanti, figlie, vissute all'ombra di un uomo celebre che, in alcuni casi, esse hanno contribuito a costruire a discapito della loro stessa realizzazione.

La prima parte del saggio, intitolata «Où l'on voit les femmes occuper un second rôle», si apre con la riflessione di Sylvie Camet (*Adèle Hugo ou le fracas du silence*, pp. 19-30) a proposito della storia della secondogenita di Victor Hugo: Adèle. L'esame del *Journal* mette in evidenza come la presenza di un cognome troppo ingombrante e la pressione esercitata dal corpo sociale sulla giovane Adèle Hugo, l'abbiano condotta a una dolorosa fine permettendo al padre Victor di preservare la fama di unico scrittore della famiglia.

L'atteggiamento sociale volto a tenere le donne ai margini dell'opera viene ripreso anche nell'articolo di Naïma Meftah: *La tante, le peintre et l'enfant. Autour de Géricault* (pp. 31-41). Attraverso la comparazione delle biografie del pittore francese, Naïma Meftah fa emergere la figura di Alexandrine, zia e amante di Géricault, che ha giocato un ruolo fondamentale nella vita e nell'opera dell'artista. La riflessione si concentra sulla presenza/assenza di quest'enigmatica figura nella pittura di Géricault.

Il ricorso alla corrispondenza al fine di colmare un vuoto artistico reso necessario dall'impossibilità per la donna di esserci, di imporre la propria voce, ha permesso, nel lavoro di Philippe de Vita (*Dido Freire-Renoir en filigrane dans l'œuvre de Jean Renoir*, pp. 43-58), una visione più chiara sulla figura di Dido Freire, seconda sposa e vero doppio artistico del cineasta Jean Renoir.

L'evidente disparità nella produzione artistica e letteraria tra uomini e donne è affrontata da un punto di vista psicanalitico nel contributo di Marc-Léopold Lévy *De la muse aux muses. Les femmes et la créativité* (pp. 59-67). Il postulato proposto da Lévy, che trae le sue origini dagli studi sulla sessualità, è illustrato attraverso l'esemplarità del personaggio della fisica e matematica tedesca Emmy Noether, vero e proprio connubio tra maschile e femminile.

La seconda parte del volume, «Où l'on voit les femmes se chercher un rôle véritable», è inaugurata dall'articolo di Marie-Laurentine Caëtano (*Jacques et Marie de Romieu: une collaboration éditoriale à la Renaissance*, pp. 70-89) in merito alla collaborazione editoriale per secoli messa in discussione tra il poeta

Jacques de Romieu e sua sorella Marie, per questa ragione quasi sconosciuta, una figura invece interessante come autrice e come profotefeminista.

La difficoltà della collaborazione con uno scrittore celebre è argomento anche di un altro contributo della raccolta, quello di Pérette-Cécile Buffaria (*"Comme Ulysse, [elle] cherche à n'être personne, pour sauver de toute prise du pouvoir quelque chose de sien, une vie à [elle]: lisse, cachée, marginale, mais sienne"*, pp. 91-101), dedicato alla scrittrice italiana Marisa Madieri. Buffaria si interessa della figura di colei che è stata moglie di uno dei più grandi scrittori italiani viventi, Claudio Magris, e che è vissuta in ombra al suo fianco, a discapito del proprio talento come novellista.

La questione coniugale è messa in particolare evidenza tramite la figura di Marta Feuchtwanger, moglie devota del romanziere tedesco Lion Feuchtwanger. Simone Orzechowski (*Marta Feuchtwanger. Du dévouement de l'épouse à la revanche de la veuve*, pp. 103-118) illustra come, durante i quarantasei anni di matrimonio, Marta Feuchtwanger si preoccupò soltanto di rendere la vita domestica del marito il più favorevole possibile alla sua produzione letteraria. Fu soltanto dopo la morte del marito che la donna poté valorizzare il suo ruolo e la sua indipendenza.

*Le jour où mon père s'est tu* di Virginie Linhart, figlia di Robert Linhart, spostata il piano di indagine all'ambiente marxista francese degli anni Settanta. Il lavoro di Matthieu Rémy (*La parole des pairs*, pp. 119-130) indaga sulla scrittura di quella che fu una vera e propria infanzia rivoluzionaria nonché sul racconto di famiglia che ne emerge, tributo a un padre eroico e ammirato.

La terza e ultima parte del volume («Où l'on verra que les rôles se renversent») è dedicata a tutte le donne che hanno saputo oltrepassare alcuni limiti imposti dalla società patriarcale in cui sono vissute, in particolare modo nel campo della conoscenza.

Clara Schumann, messa in scena da Elfriede Jelinek, è la figura studiata da Florence Fix (*Clara Schumann vue du pays d'à côté. Une tragédie musicale d'Elfriede Jelinek*, pp. 133-146), che spiega come ai ruoli predefiniti ai quali la bambina viene obbligata si opponga l'immagine complessa della giovane pianista, destinata a diventare una delle più importanti musiciste e compositrici del romanticismo tedesco, sottomessa dapprima all'influenza paterna e, successivamente, a quella del marito, una vicenda che Elfriede Jelinek trasporta nell'Italia fascista degli anni Trenta al fine di ripensare la tragedia della moglie vestale come una delle forme della tragedia totalitaria.

Nel contributo di Isabelle Mons (*Camille Claudel. Le souffle de la sculpture intérieure*, pp. 147-162), l'analisi della corrispondenza della scultrice francese Camille Claudel getta una nuova luce sulla difficile convivenza tra l'amore per Rodin, suo maestro e carnefice, e quella per il suo celebre fratello Paul.

La personalità di un'altra 'sorella celebre' emerge nell'articolo di Sylvie Camet, *Elisabeth Nietzsche ou "le fou d'à côté"* (pp. 163-178). A differenza del fratello filosofo, Elisabeth si guardò bene dal produrre un'opera originale costruendo invece la propria notorietà speculando sulla malattia mentale del fratello e falsificando lei scritti al fine di farne un discorso ideologico al servizio del fascismo.

In conclusione della raccolta i contributi di Isabelle Mons (*Anna Freud et Emma Jung. Entre ombre et lumière*, pp. 179-192) circa l'indiscutibile importanza delle figure di Anna Freud e Emma Jung per quanto riguarda la diffusione del pensiero psicanalitico, e

di Simone Orzechowski (*"I'm still standing". Joachim Sauer, l'imperturbable mari de la chancelière Angela Merkel*, pp. 193-205) nel quale lo spazio principale è dato a un uomo che ha deciso di occupare un ruolo secondario nella vita pubblica della moglie al fine di poter continuare a svolgere tranquillamente la sua carriera scientifica.

[LUANA DONI]

*L'œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, L. Fraisse et É. Wessler (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, 905 pp.

Miniatura è parola dal lignaggio misterioso. Malgrado le apparenze, la vicinanza al prefisso latino *mini-* è casuale. La derivazione reale è da *minium*, cioè l'ossido di piombo, minerale utilizzato sin dall'antichità per creare diverse tonalità di rosso con le quali dipingere le lettere miniate all'inizio di manoscritti di valore. Le miniature, nel senso medievale e pre-moderno, sono delle storie incassate all'interno di storie. Si può preservare questo significato ed estenderlo per parlare di *miniatures d'une œuvre littéraire*? È questa la domanda da cui prende le mosse la curatela di Luc Fraisse ed Éric Wessler. L'introduzione firmata da Wessler, intitolata *L'objet autoréflexif, matériau constitutif de la création littéraire* (pp. 7-39), si muove agilmente tra i capostipiti dell'alta letteratura continentale per esplorare come il concetto di testo letterario inteso come oggetto-miniatura possa sollevare importanti domande sull'auto-riflessività. A partire da ciò, una panoplia di autori della migliore tradizione europea viene evocata seguendo il doppio *fil rouge* della curatela: come le miniature possano dirsi chiavi interpretative della creazione letteraria, e come queste si possano manipolare per svelarne il funzionamento segreto. Da questo interrogativo ambivalente, tre direttrici di ricerca emergono con forza, ciascuna corrispondente a una sezione del volume.

Innanzitutto, se è vero che l'oggetto-miniatura conduce più o meno direttamente al momento demiurgico della scrittura, esso non può che avere un rapporto privilegiato di mediazione tra testo e mondo. Nella sezione intitolata *Écriture de l'objet et objet de l'écriture. Matérialisations de l'acte créateur* figurano dunque le diverse possibilità di mediazione che l'oggetto può assumere. Gli oggetti sono così dei veri e propri correlativi oggettivi *ante litteram* della scrittura, oppure oggetti fantastici che conferiscono potere a livello individuale e comunitario. L'atto creativo può ad esempio reificarsi nella tavola rotonda e nel sacro Graal i quali, nel contributo di J. Herman (pp. 43-64), diventano simboli di una verità indicibile. L'elasticità del legno carica di nuovo significato l'idea dell'oggetto-vegetale nel contributo di A. Bourahla (pp. 65-83) dedicato a *Microcosme* di Maurice Scève ma l'oggetto, persino nella sua materialità testuale, può anche manifestarsi come mediatore del desiderio e della scrittura, come ben argomenta D. Bergez (pp. 85-104). Rimembranza e desiderio si intersecano in complessi motivi, spiegano S. Baudoin (pp. 105-127) in relazione alle tombe per Chateaubriand e A.-S. Dufief (pp. 129-138) esplorando il prezioso cofanetto di Saffo. Non può mancare in questa *wunderkammer* Raymond Roussel, nel cui mondo di oggetti minuziosamente calibrati ci guida M. Jung (pp. 139-156). Trova così spazio la riscoperta di oggetti testuali preziosissimi quali *La Princesse de Clèves* analizzato da P. Plouvier (pp. 157-163), e

*L'Herbe* di Claude Simon esplorato da G. Dubosclard (pp. 165-188) e *Des Hommes* di Laurent Mauvignier discusso da F. Lhote (pp. 189-201). All'interno di ognuno di questi testi il lettore scopre artefatti preziosi che attivano la memoria; così, a chiudere la sezione, vengono simbolicamente elette le valigie dell'opera di Modiano, emblemi di apertura e chiusura trattati da D. Meyer-Bolzinger (pp. 203-222).

L'oggetto che riflette l'opera stessa, con gli annessi rischi di arricchirla o banalizzarla, è l'argomento trattato nella seconda parte del volume dal titolo «L'objet et l'œuvre. L'art de l'écriture en miniature». È questa una sezione affascinante, i cui contributi esplorano a fondo il problema dell'indipendenza ontologica che l'oggetto assume rispetto all'opera nella quale è incastonato. Come prospettato dagli autori, lo spettro temporale coperto si fa se possibile ancora più ampio. Ci si muove tra gli estremi dell'*Artus de Bretagne* composto tra fine XIII° e XIV° secolo (del quale C. Ferlampin-Acher, pp. 225-245, discute i simboli regali) alla contemporaneità di Salah Stétié (N. Lafond, pp. 491-499) e di Tanguy Viel (S. Chaudier, pp. 501-519). Nel mezzo si situano differenti concettualizzazioni del potere assunto dall'oggetto. Per F. Rouget, l'oggetto è in Ronsard materialità uniformata alle leggi dell'universo fisico ma che illumina il mondo tra trasparenze, riflessioni e rifrazioni (pp. 247-264). Per S. Berrégard, invece, è il rapporto tra oggetto e funzione metonimica del personaggio teatrale ne *L'Amarillis* di Du Ryer a suscitare interesse critico. Si esce dalla sfera della francofonia propriamente detta (attorno alla quale il volume gravita visibilmente) solo per un numero limitato di pagine, al fine di esplorare le tensioni insite nel motivo del ritratto nella letteratura irlandese (O. Larizza, pp. 277-298) e la mistica dei *petits lièvres en sucre et en chocolat* ne *La montagne incantata* di Thomas Mann (Y.-M. Ergal, pp. 379-398), rientrandovi poi tramite *Molloy*, il primo grande romanzo scritto da Beckett in francese nel 1951 e al quale V. Maini dedica il suo contributo (pp. 437-454). Dal ricco magazzino della letteratura in francese l'inventario romanzesco si popola così delle *lampes, sceaux et bibelots* dei fratelli Goncourt (P.-J. Dufief, pp. 299-311), dei *bijoux* di Jules Barbey d'Aurevilly (P. Auraix-Jonchière, pp. 313-327), dei *filets de pêche* ne *La Beauté sur la terre* di Ramuz (G. Tramier, pp. 399-407), delle armi di *Le Feu* di Henri Barbusse (D. Pernot, pp. 361-378) e delle *tapisseries* de *L'Emploi du temps* di Butor (Ph. Legros, pp. 455-489). Ma se pure molti degli *objet* analizzati in questa eterogenea sezione sono a tutti gli effetti degli artefatti, vi sono anche riflessioni più orientate verso un approccio che si potrebbe anche chiamare meta-oggettologico. L'oggetto è vittima di un culto coprofagico in *Le Feu follet* di Drieu la Rochelle (J.-M. Wittmann, pp. 409-419), mentre questa possibile consumazione è evitata dai sofisticati *automaton* di Roussel, i quali paiono quasi non necessitare di intervento umano per funzionare e, anzi, mostrano spiccate tracce di auto-riflessività (S. Houppermans, pp. 345-359). La semiotica dell'oggetto è la naturale estensione di questo discorso. La mappa geografica come miniatura del mondo in Mirbeau da un lato (F. Fix, pp. 329-343) e la rara, misteriosa crasi *zbiutré* in Sartre (J.-F. Louette, pp. 421-436) suggeriscono che il segno può, in certe situazioni, cristallizzarsi in oggetto senza perdere niente della sua molteplicità di significato.

La terza parte del volume si concentra specificamente sulla riflessività dell'oggetto, sul suo farsi specchio tramite il quale osservare la letteratura e il mondo. Il titolo della sezione, «L'œuvre parmi les objets. Statut et fonctions de la littérature», suggerisce che questo

specchio, superficie riflettente o trasparente secondo le occasioni, sia nientemeno che l'opera letteraria. È in questo solco che si inseriscono i contributi della sezione forse più omogenea del volume, a partire dal tradizionale racconto popolare di Floire et Blanche fleur, i cui oggetti specchio sono discussi da S. Lodén e V. Obry (pp. 523-551). Interesse specifico è dedicato alla materialità del libro. *La chose qui circule* è l'efficace formula scelta da D. Brewer per discutere delle narrazioni settecentesche scritte dal punto di vista di un oggetto, il quale era spesso un libro (pp. 567-584). Libro che può dunque spesso caricarsi di poteri riflettenti: in questo senso, l'analisi del *Journal de Voyage* di Montaigne e, nella fattispecie, della curiosità verso il manoscritto cinese del sedicesimo secolo conservato nella Biblioteca Vaticana (E. Schneikert, pp. 553-565) è in comunione di intenti con l'attenta disamina di M. Caraión sulla compenetrazione tra letteratura e materialità nella prosa ottocentesca (pp. 599-615) e con l'analisi effettuata da Y. Hanhart-Marmor di un caposaldo del *Nouveau roman* quale *Le Planétarium* di Nathalie Sarraute (pp. 677-694). A rendere ancora più labile il confine tra oggetto e libro, un sottoinsieme di contributi identifica alcuni oggetti come portatori di una marcata testualità. È questo certo il caso del cofanetto dell'*Aurélia* di Nerval, a cui si dedica C. Bayle-Goureau (pp. 585-597); e, in seguito ai nuovi sviluppi tecnologici, del telefono proustiano che, nella *Recherche*, restituisce voci senza corpo in un'ideale di testualità distillata (F. Toudoire-Surlapierre, pp. 617-629) nonché della fotografia in *Nadja* di Breton che ferma il tempo e, con esso, la narrazione (T. Steinmetz, pp. 653-664). Gli oggetti sembrano quasi privare il testo del suo statuto di portatore di parola: come ci fa osservare T. Carrier-Lafleur, *Moravagine* di Blaise Cendrars si chiude con un motto caustico: «Il n'y a pas de vérité, il n'y a que l'action» (pp. 631-652). Nel caso di Jules Romains, l'oggetto è ad esempio eloquente come il cerchio di un bambino durante il gioco (A. Voegelé, pp. 665-676), mentre in quello di Enrique Vila-Matas diventa simbolo di peregrinazione romanzesca (Ch. Pluvinet, pp. 761-776). A partire da queste premesse, il processo di smaterializzazione dell'oggetto non può che orientarsi verso oggetti situati ai limiti della referenzialità: *le sac* del Beckett di *Comment c'est*, analizzato da L. Brown (pp. 695-727) e *les bagages* dello Ionesco de *L'homme aux valises*, discussi da M. Rettel (pp. 729-759), sono quasi esclusivamente creature linguistiche, testualità senza corpo frutto solo di immaginazione. Non stupisce dunque che in conclusione della sezione vi sia la discussione di un oggetto al limite della finzione romanzesca, il quadro immaginario in *Onze* di Pierre Michon che mette in crisi la possibilità dell'*ekphrasis* e, con essa, la capacità umana di descrivere il mondo (E. Wessler, pp. 777-812). Ed è proprio il formarsi degli oggetti nell'immaginazione dello scrittore, come osserva il co-curatore L. Fraisse nel contributo finale (*Overture*, pp. 813-872), che simbolizza fedelmente l'atto della creazione autoriale.

[ROBERTA SAPINO]

*Fin-de-siècle: fin de l'art? Destins de l'art dans les discours de la fin des XIX° et XX° siècles*, C. Barde, S. Chassaing, H. Pernoud (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, 208 pp.

Cosa c'è dietro all'idea che la fine di un secolo comporti decadenza, che un periodo cronologico corrisponda a un'epoca? Se l'immaginario della *fin-de-siècle*

si fonda su fenomeni storici, culturali, estetici concreti, a quale punto la storia sfuma nel mito – un mito capace di rigenerarsi a ogni centenario, pur mantenendo intatta l'inquietudine greve, il senso di distruzione, la speranza incerta della rinascita? Tra queste domande si snoda il volume curato da Cyril Barde, Sylvia Chassaing e Hermeline Pernoud, che costituisce un percorso tra due periodi storici solo apparentemente lontani, *D'une fin de siècle à l'autre*, lungo il quale scopriamo che ogni discorso sulla fine dell'arte nasconde una domanda sulla natura dell'arte stessa e sulla sua essenza (pp. 7-14).

L'idea del capolavoro impossibile, analizzata da Guy Ducrey (*L'Idée du chef-d'œuvre manqué*, pp. 17-36), è forse una delle manifestazioni più note, ma anche più interessanti, del momento cruciale in cui la letteratura si sveste dell'aura di sacralità per rivelarsi mestiere o, come scrive il belga Camille Lemonnier nel 1892, lo scrittore smette di concepirsi come una nave a vele spiegate sull'Atlantico per scoprirsi nient'altro che un piccolo battello, destinato a fare senza sosta la spola tra l'editore e il pubblico. La crescente disillusione nei confronti delle arti induce anche alla ricerca di nuovi mezzi per comprendere il mondo: è il caso di Octave Mirbeau, per il quale la scoperta del movimento rapido dell'automobile costituisce una vera e propria rivoluzione non solo estetica, ma anche epistemologica (Marie-Bernard Bat, *Du roman d'art à l'adieu aux arts: Octave Mirbeau en quête d'une esthétique du néant*, pp. 37-48). Un approccio maggiormente ironico, se non derisorio, nei confronti del sentimento *fin-de-siècle* accomuna invece due artisti distanti cronologicamente come Huysmans e Houellebecq, nelle cui opere lo specchio si fa simbolo di una società che con gusto indugia nel guardarsi morire (Morgane Leray, *«Miroir, mon beau miroir, dis-moi que je meurs»: décadence et réflexivité des arts finissants (Huysmans et Houellebecq*, pp. 49-62)). Il senso diffuso di dissoluzione, osserva Damien Delille, investe alla fine dell'Ottocento anche il confine tra le identità maschili e femminili: l'analisi di una mostra organizzata nel 1994 al Musée d'Art moderne di Parigi permette allo studioso di rivelare come, a un secolo di distanza, il corpo e l'identità sessuale non smettano di costituire degli spazi importanti di re-immaginazione di sé e del mondo (*Art "fin-de-siècle". Postmodernité et dissolution des genres*, pp. 63-73).

Se la prima parte si concentra principalmente sulle declinazioni artistiche del mito della *fin-de-siècle*, la seconda, dal titolo secco e evocativo di *Iconoclasmes*, si addentra in spazi dove la distruzione emerge come sola reazione possibile a un mondo che si avvia verso il tramonto. I racconti della fine di Bisanzio mostrano una città in macerie che è allo stesso tempo spazio minerale e corpo vivo ridotto in brandelli, e fanno dell'atto distruttivo, afferma Marie Kawthar Daouda, «un sacrifice porteur de sens» (*Effondrement des villes, fragmentation des corps, destruction des œuvres: Iconoclisme et sublimation de l'horreur dans le récit des derniers jours de Byzance*», pp. 77-86). Due esperienze molto diverse tra loro, legate al mondo delle arti visive, derivano dalla distruzione volontaria concepita come atto creativo: da un lato, negli anni Sessanta del Novecento, per l'artista Gustav Metzger la scelta di creare opere destinate ad autodistruggersi dopo pochi minuti o al più qualche anno è portatrice di un messaggio di consapevolezza rispetto non solo allo spettro del disastro nucleare, ma anche delle tendenze autodistruttive insite nei comportamenti umani su larga scala (Camille Paulhan, *«La société se détériore»: Gustav Metzger et l'art auto-destructif*, pp. 109-120), dall'altro il vandalismo museale,

studiato da Anne Bessette e perpetrato principalmente da artisti o affini, potrebbe scardinare la nozione di museo inteso come luogo di conservazione di opere immutabili per lasciar spazio a un'idea di percezione e fruizione dell'oggetto artistico intesa come «espace des possibles» (*Comprendre le vandalisme artistique dans la lignée de la destruction dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, pp. 121-129). Due contributi si soffermano su modalità iconoclaste riconducibili a forme di contro-cultura. In *Destruction, ruine et trauma dans la culture visuelle des musiques industrielles* (pp. 87-98), Nicolas Ballet dimostra come l'arte industriale si sia sviluppata tra gli anni Settanta e Ottanta con la volontà di contestare la società post-industriale attraverso un'estetica della distruzione e del trauma che si concretizza, tra il resto, nella riabilitazione artistica del rifiuto urbano. Atti come la *street art* e il *graffiti writing*, osserva Vittorio Parisi, hanno invece in gran parte perso la connotazione contro-culturale di pratiche spontanee e si sono trasformate in pratiche globali, codificate, e soprattutto riconosciute da parte delle istituzioni artistiche: una strana metamorfosi è in corso, per la quale gli atti che si volevano iconoclasti sono forse a loro volta oggetto di distruzione per «disinnescamento» (*Le street art entre répression et récupération*, pp. 99-108).

Non solo oggetto di distruzione, ma pericolose a loro volta sono le opere oggetto di studio nella terza e ultima sezione. È il caso dei quadri presenti nei romanzi di Greenway, Michon e Pérez-Reverte analizzati da Loïse Lelevé (*Images meurtrières et discours historique à la fin du XX<sup>e</sup> et au début du XXI<sup>e</sup> siècle*, pp. 133-147): in questi testi, l'«image meurtrière» fornisce lo spunto per una riflessione più ampia sulla possibilità di comprendere e categorizzare la Storia. L'immagine in movimento, e più precisamente quella televisiva, è al centro dello studio di Aude Jeannerod: eccezionalmente, in *La Télévision* di Toussaint la pittura non è né pericolosa né impossibile, ma la sua permanenza nel tempo emerge come unico baluardo contro la *fin de l'art* catalizzata dall'apparecchio televisivo (*L'image télévisuelle ou la fin de l'art dans «La Télévision» (1997) de Jean-Philippe Toussaint*, pp. 149-162). Chiude la sezione Camille Martin-Payre, che riprendendo un testo emblematico della sensibilità *fin-de-siècle* come *The Picture of Dorian Gray* e facendolo dialogare con una riscrittura dell'inizio degli anni Duemila (*Dorian: An Imitation of Will Self*) mette in luce come l'estetica di fine secolo esprima nei due testi inquietudini molto diverse e una differente concezione della fine dell'arte (*De Wilde à Self: Dorian Gray ou la «décadence» des arts*, pp. 163-175).

Un'affascinante carrellata di illustrazioni (pp. 176-188) precede la bibliografia critica conclusiva, succinto ma utile spunto per orientarsi tra le atmosfere ambigue delle estetiche *fin-de-siècle*.

[ROBERTA SAPINO]

*Les Grands Turbulents. Portraits de groupes 1880-1980*, présenté par N. Marchand-Zanartu, Paris, 2018, Médiapop éditions, 279 pp.

Cinquantaquattro autori tra scrittori, poeti, filosofi, storici, ricercatori e cineasti, esplorano le peculiarità dei maggiori gruppi artistici e letterari per mezzo di una fotografia che li ritrae. Tali gruppi o «Grands turbulents» dallo spirito inquieto nacquero intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, in Europa ma anche in Giappone, in Russia e nelle Americhe. Queste unioni, composte da tre o più menti, vuoi per irrequietezza,

vuoi per genialità o irriverenza, furono estremamente influenti per i movimenti a venire. Alcune furono vivaci, altre più discrete o taciturne; alcuni esponenti ci sono familiari, altri quasi sconosciuti. Tutti ebbero un progetto di resistenza e rigetto dell'ordine del mondo quale si stava annunciando. Uniti per amicizia, vicinanza intellettuale e attività collettiva, ci hanno lasciato una produzione sorprendente costituita da manifesti, riviste e opere di vario genere. Ma la testimonianza più tangibile della loro avventura è, per tutti, una fotografia. Osservandola, il nostro sguardo coglie dapprima il movimento d'insieme: se per alcuni gruppi l'ordine è imprescindibile – come per i Jikken kobo, quattordici studenti giapponesi che negli anni Venti suggellano la loro unione artistica rimanendo perfettamente allineati con lo sguardo impassibile e fisso nell'obiettivo della macchina –, per altri l'incoerenza si riflette nella caoticità della composizione, come per gli Arts incohérents, numeroso gruppo di fine Ottocento in posa su un pendio, aggrappati l'uno all'altro puntando i bastoni a terra nel tentativo di non scivolare. Esaminando meglio le immagini ci soffermiamo su ogni figura perdendoci nei particolari. Corpi, gesti, pose, abbigliamenti, sguardi, accessori, disposizione nello spazio, fisionomia, espressioni, ambientazione ed epoca, ogni attributo sale in superficie per farci comprendere appieno lo spirito insito nel movimento, in ogni "ismo", se cediamo alla facilità e al gusto per le classificazioni. A fungere da didascalia ai ritratti sono i nomi dei presenti, indicati con due puntini (il primo per il nome, il secondo per il cognome) uniti da una linea retta all'identità del vicino, formando così uno schizzo geometrico sempre differente a seconda delle posizioni nello scatto fotografico, ma identico nell'idea dell'unitarietà che li contraddistingue. Ci sono in particolare due epoche che favoriscono la proliferazione dei gruppi: gli anni che precedono il primo conflitto mondiale e quelli immediatamente successivi, terreno fertile per il dadaismo (nello scatto che ci è proposto Tristan Tzara è sollevato da terra, una gamba trattenuta da Hans Richtner, l'altra da Hans Arp, lingua fuori, sigaretta tra le dita) e per il surrealismo (quattro eleganti ragazzi sulla trentina, tra loro spicca André Breton, sguardo vivo e luminoso). Se per alcuni la fotografia è un momento indissociabile della loro attività, mostrandosi (come i futuristi) sotto svariati aspetti moltiplicando pose e messe in scena, altri hanno scelto di rimanere nell'ombra come il gruppo Acéphale. In altri casi, invece, esiste la vera fotografia di un "falso" gruppo, come quella scattata un giorno del 1959 in una strada di Parigi: in quell'istantanea con sette uomini in abito scuro, e solo una donna sul lato destro della scena, immersa nei suoi pensieri, è racchiusa l'identità del Nouveau Roman. Scrittori che non smisero mai di sottolineare come le loro opere non fossero in alcun modo accomunabili e che mai ebbero in mente di costituire un movimento. Se la storia dei Grands Turbulents può considerarsi esaurita con gli anni Ottanta del secolo scorso, chiudono la carrellata le Guerrilla Girls, cinque artiste femministe radicali, corpo da donna e volto da gorilla, riunite oltreoceano trent'anni fa.

[FRANCESCA FORCOLIN]

Philippe Maupeu, *Territoires autobiographiques: récits-en-images de soi*, "Littératures", 78, Presses Universitaires du Midi, 2018, 240 pp.

Alla ridefinizione dei contorni del racconto autobiografico è dedicato il n. 78 della rivista "Littératures"

curato da Philippe Maupeu, dal punto di vista del ruolo sempre maggiore assunto nell'ambito della scrittura personale dall'immagine: dipinta, disegnata, fotografica o filmica che sia. In particolare viene indagata la spinta verso la finzione che l'immagine comporta per via del rapporto inevitabilmente problematico che essa intrattiene con la verità, spinta funzionale allo sganciamento progressivo della scrittura in prima persona da una concezione mimetica, in direzione di un'idea della stessa molto più imperniata sull'invenzione di sé o la scoperta dell'io attraverso la creazione.

I numerosi interventi raccolti indagano la questione in una prospettiva cronologica molto ampia che parte dal Medioevo per arrivare ai giorni nostri, dimostrando quanto opportuna sia la riflessione sulla necessità di un'apertura del "patto autobiografico" tanto a monte quanto a valle della sua invenzione da parte di Philippe Lejeune, nozione che sempre più si rivela insufficiente a interpretare il campo delle (de)costruzioni identitarie.

Alla presentazione del numero da parte del curatore (pp. 9-15), fa seguito il contributo di Aurélie Barre dedicato al *Roman de la Poire* composto nel XIII secolo verosimilmente da Tibaut, racconto in prima persona accompagnato da *enluminures* che illustrano il poeta a mano a mano che cresce in lui il sentimento d'amore, nato nel momento in cui la dama gli ha offerto il frutto del pero sotto il quale si trova, frutto nel quale ha impresso un morso, e portato fino allo scambio amoroso e al dono simbolico del libro (pp. 21-33). Segue Christophe Imbert con il suo studio dedicato a un disegno che accompagna una pagina delle *Storie Naturali* di Plinio il Vecchio in un manoscritto comprato nel 1350 da Petrarca, disegno verosimilmente attribuibile a quest'ultimo e accompagnato dalla dicitura «Mira l'gran sasso donde Sorgia nasce», sorta di annotazione marginale legata a un'esperienza biografica decisiva per il poeta (pp. 37-53). Il curatore Philippe Maupeu si occupa poi del diario redatto da Opicinius de Canistris, chierico alla cancelleria papale di Avignone, dell'anno 1337, accompagnato da una serie di carte antropomorfe nelle quali i continenti – Europa, Africa del Nord e una parte dell'Asia – impersonano un gioco di ruolo che viene a corrispondere alla messa in scena da parte dell'autore di un teatro interiore complesso e tormentato (pp. 55-72). Olivier Leplatre studia due frontespizi del *Page disgracié* di Tristan L'Hermite che raffigurano il soggetto narrante nell'atto di leggere (pp. 73-92). Mentre Mireille Dottin-Orsini si occupa di una "bande-dessinée" autobiografica di Alfred de Musset, intitolata «Le mariage de Pauline Garcia et de Louis Viardot», datata 1840, disegni a matita, 17 pagine contenenti ciascuna da 2 a 4 vignette, racconto di un fallimento amoroso del poeta (pp. 95-107). Segue Adèle Chassigneul con lo studio del diario infantile accompagnato da disegni di Virginia Woolf (pp. 109-121). Najet Limam-Tnani si dedica all'*Amant* di Marguerite Duras ripercorrendo la storia editoriale del romanzo che avrebbe dovuto in origine essere un album fotografico-autobiografico basato sul vissuto e sui film dell'autrice (pp. 123-133). Anne-Cécile Guilbard studia poi il caso di Hervé Guibert, scrittore fotografo per antonomasia, dal punto di vista particolare del racconto costruito intorno a immagini mancanti, a partire da quella della madre, qui peraltro riportata, in uno scatto dello stesso Guibert (pp. 135-149). Séverine Bourdieu studia invece il racconto scritto da François Bon intorno alla morte del padre nel 2001, *Mécanique*, che comporta numerose immagini fotografiche una delle quali, "Herculès", ritrae non già il genitore bensì una sorta di trattore per il valore simbolico di

quest'ultimo, nel contesto di una famiglia in cui erano meccanici di padre in figlio (pp. 151-162). Infine Mireille Raynal-Zougari analizza il caso di un cineasta la cui opera è eminentemente autobiografica, Pedro Almodovar, studiando il gioco di svelamento e insieme di nascondimento da lui portato avanti di film in film tramite il racconto di sé per immagini e per interposto personaggio (pp. 163-175).

Completa il numero della rivista una sezione di *Va-ria* che include un articolo di Eric Bénoit su Beckett e il suo rapporto controverso con il trascendente (pp. 179-197); e un contributo di Jacques Le Gall su Francis Jammes poeta (pp. 199-209).

Coerentemente con l'argomento trattato, accompagnano i contributi un buon numero di riproduzioni delle immagini evocate.

[GABRIELLA BOSCO]

Michel Collot, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 145 pp.

La prospettiva attraverso cui leggere la poesia moderna scelta da Michel Collot è quella del rinnovamento introdotto nel linguaggio poetico dal nuovo statuto del soggetto che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, tesse un rapporto diverso con il reale, con il mondo.

Il volume raccoglie una quarantina di studi tratti da corsi e seminari, partecipazioni a convegni e conferenze dell'A., e testimoniano di circa quattro decenni di ricerche e di docenza all'École Normale Supérieure, a Paris 10 e a Paris 3.

Il percorso proposto da Callot comincia dai grandi precursori della modernità che hanno adottato forme radicalmente nuove appoggiandosi tuttavia su una conoscenza profonda e una frequentazione assidua della tradizione: da Baudelaire e Rimbaud a Claudel e Mallarmé, Apollinaire e Reverdy. Poeti come Valéry e Supervielle vengono studiati viceversa dal punto di vista del loro progressivo affrancamento rispetto a un ossequio inizialmente rigoroso della classicità. Altri, come Prévert e Ponge, illustrano una modalità di fusione dell'antico con il moderno che Callot definisce "paradossale", il primo introducendo nelle sue poesie un tono generale, temi e termini tradizionalmente proscritti dal dire poetico, privilegiando tuttavia la forma-verso, sia pur liberata dalle regole più canoniche; il secondo promuovendo l'oggetto come centro di gravità del lirismo moderno, anche il più umile e persino il più triviale – vera e propria «rivoluzione copernicana», dice l'A. in fatto di poesia – sempre però professando un ideale classico e ponendo la sua opera sotto il segno di un «classicismo moderno».

Il filo rosso che unisce tutti gli autori trattati è proprio quello del mantenimento di un legame, pur nelle forme più varie ed anche francamente trasgressive, con la tradizione; quello della preservazione, per la poesia, di un ambito distinto da ogni altra forma di scrittura, al riparo dallo sperimentalismo fine a se stesso e facendosi carico di tutti gli aspetti dell'esperienza umana. Nella constatazione, certamente, che la caduta dei grandi codici e dei grandi racconti che avevano permesso agli Antichi di decifrare il Libro del mondo, insieme alla

scoperta dell'inconscio e dell'arbitrarietà del segno linguistico, hanno reso necessaria per la poesia moderna la presa in carico anche dell'alterità del reale e delle aporie del linguaggio. Ed è in quest'ottica che Callot analizza nell'opera dei poeti studiati il rinnovamento profondo da loro operato dello statuto del soggetto lirico, la sua relazione con il mondo e con le forme poetiche.

Dopo l'introduzione (pp. 7-12) e un capitolo molto interessante che illustra i principi informatori del volume fornendo la chiave di lettura per la raccolta di studi, *Modernité et altérité* (pp. 13-33), tre le sezioni in cui essi sono distribuiti: «Je est un autre» (pp. 37-112), «Au cœur du monde» (pp. 115-191) e «Formes et sens» (pp. 195-264).

Nella prima Callot ha raccolto pagine dedicate ad autobiografia e finzione nell'opera di Rimbaud (pp. 37-47); alla nozione di "lirismo oggettivo" nel rovesciamento di prospettiva rispetto al lirismo tradizionale (pp. 49-67); all'uso del plurale in *Alcools* (pp. 69-83); a Pierre Reverdy e al suo lirismo paradossale "della realtà" (pp. 85-98); e infine al bestiario interiore di Jules Supervielle (pp. 99-112).

Nella seconda parte figurano poi un capitolo consacrato all'estroffessione dello sguardo lirico, il suo rivolgersi da dentro a fuori e il suo installarsi nello spazio *bors de soi* in un certo numero di autori del periodo in esame (pp. 115-126); un'illustrazione di questo fenomeno attraverso i componimenti delle *Fleurs du mal* (pp. 127-147); un affascinante studio dedicato alla presenza del paesaggio cinese nei versi di Claudel (pp. 149-166); un altro all'europeismo lirico di Supervielle (pp. 167-180); e un capitolo conclusivo che indaga *l'être là* fenomenologico dei luoghi nella poesia di Ponge (pp. 181-191). Mentre la terza sezione si apre con uno studio sulla questione del senso in Rimbaud introdotto dal celebre aneddoto riportato dalla sorella Isabelle relativo alla madre che, avendo trovato nottetempo il manoscritto della prima versione della *Saison en enfer*, preoccupata per non aver capito nulla di quello che aveva letto, avrebbe chiesto al figlio, al suo risveglio, che cosa aveva voluto dire – domanda cui Arthur avrebbe risposto: «J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens» (pp. 195-211); un articolo dedicato alla dimensione spaziale della poesia sulla pagina e della progressiva conquista della libertà da questo punto di vista a partire da Mallarmé (pp. 213-225); prospettiva ampliata nel capitolo successivo dedicato alle influenze mallarmeane sulla spazialità del componimento in Paul Valéry (pp. 227-238); cui fa seguito uno studio sulla pratica del verso da parte di Prévert, in particolare in *Paroles*, di cui l'A. indaga la "forma-senso" (pp. 239-248); e infine, a chiusura del volume, le pagine sul "fatras inclassable" dei *proèmes* di Francis Ponge, ovvero sull'inventiva formale che Ponge stesso definì in tal modo prima di convincersi lui per primo della validità del suo lavoro poetico in bilico sul crinale tra scrittura e riflessione critica (pp. 249-260).

In guisa di conclusione, Michel Collot ha chiesto a uno dei suoi allievi più cari, ex dottore di ricerca diventato collega, di voler scrivere una *Postface* (pp. 261-264): testimonianza sentita e autobiografica sulla gravidanza degli insegnamenti ricevuti dal Maestro.

[GABRIELLA BOSCO]





- 01 *Lionello Sozzi*  
*L'Italia* di Montaigne  
e altri saggi sull'autore degli "Essais"  
PP. 120 / ISBN 978-88-7885-300-3
- 02 *La tragédie et son modèle à l'époque*  
*de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*  
*études réunies et présentées par Michele Mastroianni*  
PP. 248 / ISBN 978-88-7885-347-8
- 03 *I cadaveri nell'armadio.*  
*Sette lezioni di teoria del romanzo*  
*a cura di Gabriella Bosco e Roberta Sapino*  
PP. 168 / ISBN 978-88-7885-361-4
- 04 *Traduire l'Aminta en 1632.*  
*Les traductions de Rayssiguier et de Charles Vion d'Alibray*  
*édition, notes et présentation par Daniela Dalla Valle*  
PP. 326 / ISBN 978-88-7885-466-6
- 05 *Yves Bonnefoy*  
*Luoghi e destini dell'immagine.*  
*Un corso di poetica al Collège de France 1981-1993*  
*a cura di Fabio Scotto*  
PP. 264 / ISBN 978-88-7885-538-0

- 06 **Moralité de Fortune, Maleur, Eur,  
Povreté, Franc Arbitre et Destinee**  
*édition critique par G. Matteo Roccati*  
PP. 470 / ISBN 978-88-7885-654-7
- 07 **Bibliothèques d'écrivains.**  
**Lecture et création, histoire et transmission**  
*sous la direction de Olivier Belin,  
Catherine Mayaux et Anne Verdure-Mary*  
PP. 536 / ISBN 978-88-7885-678-3
- 08 *Philippe Forest*  
**Un destino di felicità**  
PP. 128 / ISBN 978-88-7885-721-6
- 09 *Jean Balsamo*  
**La parole de Montaigne.**  
**Littérature et humanisme civil dans les *Essais***  
PP. 392 / ISBN 978-88-7885-724-7
- 10 *Fabio Scotto*  
**Le corps écrivain.**  
**Saggi sulla poesia francese contemporanea da Valéry a oggi**  
PP. 544 / ISBN 978-88-7885-778-0



Indirizzare alla redazione i lavori proposti per la pubblicazione, la corrispondenza, i libri per recensioni e le riviste in cambio.

Adresser à la rédaction les travaux proposés pour la publication, ainsi que toute la correspondance, les ouvrages pour compte-rendu et les revues en échange.

Per le norme redazionali:

<https://journals.openedition.org/studifrancesi/1026>

Normes pour l'envoi des articles:

La rivista sottopone le proposte di articoli a un sistema di *peer review* in "doppio cieco".

La revue soumet les propositions d'articles à un processus d'évaluation par les pairs en double aveugle.

«Studi Francesi» è indicizzata in

Scopus, Web of Science (Core Index AHCI), MLA, PIO, ERIH PLUS, UlrichsWeb, Brepols Medieval Bibliographies (International Medieval Bibliography, Bibliographie de Civilisation Médiévale), IBZ (Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur), Romanische Bibliographie Online Datenbank, AIDA (Articoli italiani di periodici accademici), Bibliographie internationale de l'Humanisme et de la Renaissance, Klapp-Online, EBSCO.

«Studi Francesi» est indexée dans

È inoltre classificata in fascia A dall'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR) per tutti i settori concorsuali dell'Area 10.

«Studi Francesi» est classée "A" dans la liste de revues scientifiques établie par l'ANVUR.

## Abbonamenti

	Italia	Estero
annata 2019 (LXII) - fascicoli 187, 188, 189		
edizione cartacea	€ 200,00	€ 250,00
edizione cartacea+digitale (pdf)	€ 225,00	€ 275,00

Per informazioni: [abbonamenti@rosenbergesellier.it](mailto:abbonamenti@rosenbergesellier.it)

I **singoli fascicoli** sono acquistabili dal sito [www.rosenbergesellier.it](http://www.rosenbergesellier.it) al prezzo di € 75,00 + spese di spedizione (versione cartacea) o € 25,00 (versione digitale).

Sul sito sono acquistabili anche i **singoli articoli** in versione digitale, al prezzo di € 7,00.

Per richiedere annate e fascicoli **arretrati** non ancora disponibili sul sito: [info@rosenbergesellier.it](mailto:info@rosenbergesellier.it) / fax +39.011.0120194

«Studi Francesi» è presente anche sulla piattaforma OpenEdition Journals all'indirizzo <https://journals.openedition.org/studifrancesi/>

Proprietà: STUDI FRANCESI società semplice di Enrica Simone Forni & C.

Direttore responsabile: CESARE MARTINETTI

Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 1134 del 3-2-1978

Editore: ROSENBERG & SELLIER, via Carlo Alberto 55, 10123 Torino

Stampatore: DIGITALANDCOPY, Segrate (MI)

© 2019 Rosenberg & Sellier

Pubblicazione resa disponibile nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0

